

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

3, 1997

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
Donatella Abbate Badin
R. Sidhanta Ash
Rosangela Barone
Shaul Bassi
Eva Darias Beautell
Franca Bernabei
Paolo Bertinetti
Filippo Boer
Cristina Brancaglioni
Roberta Buffi
Michela Calderaro
Melita Cataldi
Laura Cenacchi
Nicola Ceramella
Linda Colussi
Carla Comellini
Carmen Concilio
Renzo S. Crivelli
Mildred Cullivan
Silvia D'Amico
Pietro Deandrea
Carla de Petris
Gilles Depuis

Leena Dhingra
Anne de Vaucher
Dennis Duffy
Paul Ede
Alberta Fabris Grube
Fiorenzo Fantaccini
Laura Forconi Ferri
Daniela Fortezza
Maurizio Gatti
Maria Rosa Giordani
Branko Gorjup
Laura Gozzoli
Stephen Gray
Harry Heseltine
Aamer Hussein
Sonia Jang
S. Josh
John Kinsella
Maria Luisa Longo
Paola Marchionni
Giulio Marra
Rosita Martino
Paola Galli Mastrodonato
John McCourt
Marco Modenesi
Christine Nicholls
Liana Nissim
Sarah Nuttall
Padraig ò Snodaig
Francesca Romana Paci
Armando Pajalich
Dominique Paravel
Laura Pelaschiar
Joseph Pivato
Monica Pozzi
Maria Redi
Silvia Riva
Patricia Thompson Rizzo
David Roberts
Robert Ross
Giuseppe Serpillo
Annarosa Scrittori
Amrita Srivastava
Andrew Taylor
Laura Tosi
Monica Turci
Beth Yahp
Eleonore Wildburger
Isabella Maria Zoppi

Per informazioni:

Giulio Marra, Dip. Studi Linguistici e Letterari, Zattere, Dorsoduro 1405, 30122 Venezia; e-mail: marra@unive.it.

Ordini e abbonamenti: Redazione *Tolomeo*
Dip. Studi Linguistici e Letterari, Zattere, Dorsoduro 1405, 30122 Venezia; EBSCO worldwide, Seram srl, Casella postale 2234, 10100 Torino. Tel. 011-2480870. Fax: 011-2482916;
Edizioni Edistampa.

Norme per i collaboratori a *Il Tolomeo*

- Norme per i titoli delle opere recensite:

1. Nome dell'autore, titolo dell'opera (in corsivo), luogo di edizione nella lingua del paese (Paris, Roma, London), casa editrice, anno, pagine indicate con pp. (senza punto conclusivo):

Marie-Claire Blais, *Oeuvre poétique (1957-1996)*, Montréal, Boréal Compact, 1997, pp. 190
Rossana Ruggiero, *Lo specchio infranto: l'opera di Nuruddin Farah*, Campanotto, Udine, 1997, pp. 125

2. Per gli Atti, con uno o più curatori:

- Indicare il nome e cognome del curatore/i, seguito/i da (éd) o (éds) per i titoli francesi, (ed) o (eds) per i titoli inglesi o (a cura di) per i titoli italiani. Evitare AA.VV.

Robert Jouanny, Irène Nikiforova, Svetlana Projoghin (éds), *Regards russes sur les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 296
Salman Rushdie & Elizabeth West (eds), *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*, London, Vintage, 1997, pp. 578.

- Le recensioni di singoli libri non devono superare le 2000 parole; le recensioni di Atti e Convegni importanti non devono superare le 4000 parole.

- I contributi potranno essere in lingua francese, inglese o italiana.

- I contributi dovranno pervenire in copia dattiloscritta e sotto forma di file nei seguenti formati: **Word per Macintosh; Word per Windows; formati di scambio (preferibilmente Rich Text Format)**.

- I file potranno essere inviati su dischetto oppure via e-mail unicamente come "attachment" nei suddetti formati e in nessun caso nel corpo di un messaggio.

- I contributi non dovranno contenere rientri e sottolineature, né note a piè di pagina, che andranno invece integrate nel testo (tra parentesi dopo le relative citazioni). Si raccomanda l'accuratezza ortografica.

- Il nome dell'autore della recensione dovrà comparire in coda al testo, unitamente a un suo recapito, compreso, ove possibile, di e-mail.

La redazione non potrà in nessun caso accettare contributi che non corrispondano alle norme sopraelencate, soprattutto se mancanti di copia su disco.

Stampato con il contributo per la ricerca dipartimentale.

Tolomeo 3, 1997

Inediti

- Leena Dhingra, *Vilayat*, p.6
Aamer Hussein, *Benedetta, Amata*, p.9
John Kinsella, *Early Morning*, p.12
Amrita Srivastava, *First Make Some More Tea*, p.13
Beth Yahp, *The Day I Went for a Walk*, p.15

Prospettive critiche

- Appartenenze: La scrittura delle donne di colore nelle letterature di espressione inglese*, a cura di Silvia Albertazzi, (Paola Galli Mastrodonato), p.19
- Nella galassia dei post-femminismi. Appartenenze: La scrittura delle donne di colore nelle letterature di espressione inglese*, a cura di Silvia Albertazzi, (Annarosa Scrittori), p.20
- Aspetti e problematiche della critica postcoloniale e del teatro canadese*. Per Brask, *Contemporary Issues in Canadian Drama*, Helen Gilbert & Joanne Tompkins, *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*, Brian Crow & Chris Banfield, *An introduction to post-colonial theatre*, Joanne Tompkins (ed.), *Theatre and the Canadian Imaginary* (Giulio Marra), p.21
- Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R.Baccolini, M. G.Fabi, V.Fortunati, R.Monticelli (Carla Comellini), p.35
- Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, Madeleine Ducrocq-Poirier et al (éds) (Linda Colussi), p.37
- Jolly, Rosemary Jane, *Colonization, Violence, and Narration in White South African Writing: Andre Brink, Breyten Breytenbach and J.M. Coetzee* (Sarah Nuttall), p.38
- Littératures émergentes/Emerging Literatures*, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, a cura di Jean-Marie Grassin, (Maria Luisa Longo), p.39
- Loomba, Ania, *Colonialism/Postcolonialism* (Giulio Marra), p.40
- Merope. Prospettive canadesi* 16 (Maria Rosa Giordani), p.43

Africa

- Coetzee, J.M., *Boyhood. Scenes from Provincial Life* (Carmen Concilio), p.47
- Coulibaly, Niama, *Mort d'un albinos* (Liana Nissim), p.48
- Khadra, Yasmina, *Morituri* (Francesca Romana Paci), p.48
- Konaté, Moussa, *Alama* (Liana Nissim), p.50
- Konaté, Moussa *Goorgi* (Marco Modenesi), p.50
- Lopes, Henri, *Le Lys et le Flamboyant* (Silvia Riva), p.51
- Mungoshi, Charles, *Walking Still* (Stephen Gray), p.53
- Plaatjie, Sol T., *Mhudi* (Stephen Gray), p.53
- Ruggero, Rosanna *Lo specchio infranto di Nuruddin Farah* (Renzo S. Crivelli), p.54
- Slovo, Gillian, *Every Secret Thing: My Family My Country* (Sarah Nuttall), p.55
- Smith, Pauline, *Secret Fire* (Stephen Gray), p.56
- South Africa: Truth or allegory?: J.M.Coetzee, Boyhood; J.Cronin, Even the Dead* (Armando Pajalich), p.57
- Soyinka, Wole, *The Open Sore of a Continent* (Isabella Maria Zoppi) p.59
- Sowande, Bode, *Ajantala -Pinocchio* (Shaul Bassi), p.60

Australia

- Alexander, George, *Mortal Divide - The Autobiography of Yorgos Alexandroglou* (Patricia Thomson Rizzo), p.62
- Astley, Thea, *Collected Stories* (Robert Ross), p.63
- Bird, Carmel *The Stolen Children, their Stories* (Christine Nicholls), p.63
- Birmingham, John, *E mori con un felafel in mano*; Brenda Walker, *Crush* (Silvia Albertazzi), p.66
- Blackman, Barbara, *Glass After Glass* (Roberta Buffi), p.66
- Carey, Peter, *Jack Maggs* (Andrew Taylor), p.69
- McCooey, David, *Artful Histories: Modern Australian Autobiography* (Sarah Nuttall), p.69
- Malouf, David *Conversazioni a Curlow Creek*, (Carmen Concilio), p.71
- Narogin, Mudrooroo, *The Indigenous Literature of Australia* (Eleonore Wildburger), p.71

- Dal Stevens 1911 - 1997* (Harry Heseltine), p.72
- Schaffer, Kay, *In the Wake of First Contact: The Eliza Fraser Stories* (Roberta Buffi), p.74
- Wilding, Michael, *Studies in Classic Australian Fiction*, (Laura Tosi), p.76
- Yahp, Beth & Jose, Nicholas, (eds) *Picador New Writing 4* (Roberta Buffi), p.76
- Segnalazioni, p.78

Canada

- Assiniwi, Bernard, *La Saga des Béothuks*, (Maurizio Gatti), p.80
- Bellefeuille, Normand de, *Nous mentons tous* (Gilles Depuis), p.81
- Bissonnette, Lise, *Quittes et doubles. Scènes de réciprocité*, (Dominique Paravel), p.82
- Twice Born Hogg*: Introduction to Barry Callaghan's *Hogg: Poems and Drawings* (Branko Gorjup), p.82
- Christian, William, e Sheila Grant (eds), *The George Grant Reader* (Dennis Duffy), p.85
- D'Alfonso, Antonio, *In Italics: A Defense of Ethnicity* (Joseph Pivato), p.86
- Gauvin, Lise, *A une enfant d'un autre siècle. Essai* (Anne de Vaucher), p.88
- Gordon, W. Terence, *Marshall Macluhan, Escape into Understanding* (Dennis Duffy), p.88
- Gorjup, Branko (ed), *Northrop Frye - Mythologizing Canada* (Francesca Romana Paci), p.89
- Holdstock, Pauline, *The Turning* (Francesca Romana Paci), p.91
- Kokis, Sergio, *L'art du maquillage* (Cristina Brancaglioni), p.92
- Laforest, Marty, *Etats d'âme, états de langue. Essai sur le français parlé au Québec* (Dominique Paravel), p.93
- McEwen, Gwendolyn, *Il Geroglifico finale* (Armando Pajalich), p.94
- Moss, John, *Enduring Dreams. An Exploration of Artic Landscape*, (Laura Forconi Ferri), p.94
- Michaels, Anne, *Fugitive Pieces* (Eva Darias Beautell), p.95
- Paci, Frank G. *The Rooming-House* (Maria Redi), p.96
- Ritratti di Toronto: Accidental City, The transformation of Toronto; The invention of Toronto: a city defined by its artists* (Laura Forconi Ferri), p.97
- Urquhart, Jane, *The Underpainter*, (Branko Gorjup), p.98

Urquhart, Jane, *Cieli Tempestosi* (Laura Cenacchi), p.99
Varietà della scena canadese: dalla storia al mito. George Walker, Jason Sherman, David Fennario, Linda Griffiths, Judith Thompson, Eugene Stickland (Giulio Marra), p.100
 Verdicchio, Pasquale, *Immigrant Devils, Devils in Paradise: Writing on Post-Emigrant Cultures* (Joseph Pivato), p.108
 Villemaire, Yolande, *Céleste tristesse*, (Anne de Vaucher), p.109
 Wyatt, Rachel, *The Day Marlene Dietrich Died* (Francesca Romana Paci), p.109
 Segnalazioni, p.111

Caraibi

Bertinetti, Paolo, *Racconti dai Caraibi* (Monica Pozzi), p.114
 Kincaid, Jamaica, *My Brother* (Franca Bernabei), p.114
 Kincaid, Jamaica, *The Autobiography of my Mother* (Paolo Bertinetti), p.116
 Paravisini-Gebert, Lizabeth, *Phyllis Shand Allfrey: A Caribbean Life*, (Michela Calderaro), p.117
 Péan, Stanley, *Zombi Blues* (Marco Modenesi), p.119

India

In ricordo di Attia Hosain (Alberta Fabris Grube), p.121
 Ahmad, Rukhsana, *The Hope Chest* (Alberta Fabris Grube), p.121
 Albertazzi, Silvia, *Nel bosco degli spiriti. Senso del corpo e fantasmaticità nelle nuove letterature di lingua inglese* (Alberta Fabris Grube), p.122
 Bassi, Shaul, *Poeti Indiani del Novecento di Lingua Inglese* (Silvia Albertazzi), p.123
 Chandra, Vikram, *Love and Longing in Bombay* (Monica Turci), p.124
 Deshpande, Shashi, *Il buio non fa paura* (Silvia Albertazzi), p.125
 Devi, Mahasweta, *Realist Writer Extraordinaire* (R. Sidhanta Ash), p.127
 Hussein, Aamer, *Mirror to the Sun* (Paola Marchionni), p.131
India: tre libri per il cinquantenario: Salman Rushdie & Elizabeth West, *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*,

Arundhati Roy, *The God of Small Things*, Vikram Chandra, *Read Earth and Pouring Rain* (Shaul Bassi), p.133
 Roy, Arundhati, *The God of Small Things* (Sonja Jang), p.136
 Roy, Arundhati, *The God of Small Things* (Nicola Ceramella), p.137
 Roy, Arundhati, *The God of Small Things* (S. Josh), p.138
Il grande vecchio delle lettere indiane. Una nota su Khushwant Singh (Silvia Albertazzi), p.139
Tre storie di ordinaria tragedia. A.Sivanandan, *When Memory Dies*; Rajiva Wijesinha, *An English Education*; Satendra Nandan, *The Wounded Sea* (Alberta Fabris Grube), p.140

Irlanda

Adams, Gerry, *Before the Dawn: An Autobiography* (Pádraig Ó Snodaigh), p.144
 “Ma cchid’è suu cazzu’i vacante?”: Beckett parla calabrese (Fiorenzo Fantaccini), p.145
 Cataldi, Melita, (a cura di), *Antica lirica irlandese* (Giuseppe Serpillo), p.146
 Doyle, Roddy, *I Commitments* (Francesca Romana Paci), p.147
 Dunne, Katherine, *La metà di niente* (Francesca Romana Paci), p.148
 Healy, Dermot, *The Bend for Home*, (John Mc Court), p.150
 Kinsella, Thomas, *Una terra senza peccato*; Donatella Abbate Badin, *Thomas Kinsella* (Francesca Romana Paci), p.151
 McCourt, Frank, *Le ceneri di Angela* (Donatella Abbate Badin), p.153
 Mac Lavery, Bernard, *Grace Notes* (Melita Cataldi), p.154
 Mc Namee, Eoin, *Resurrection Man* (Laura Pelaschiar), p.155
 Murphy, Dora, *Sotto gli occhi di uno sbirro* (Giuseppe Serpillo), p.158
Nuovo teatro irlandese a Londra (Carla de Petris), p.159
 Segnalazioni, p.160

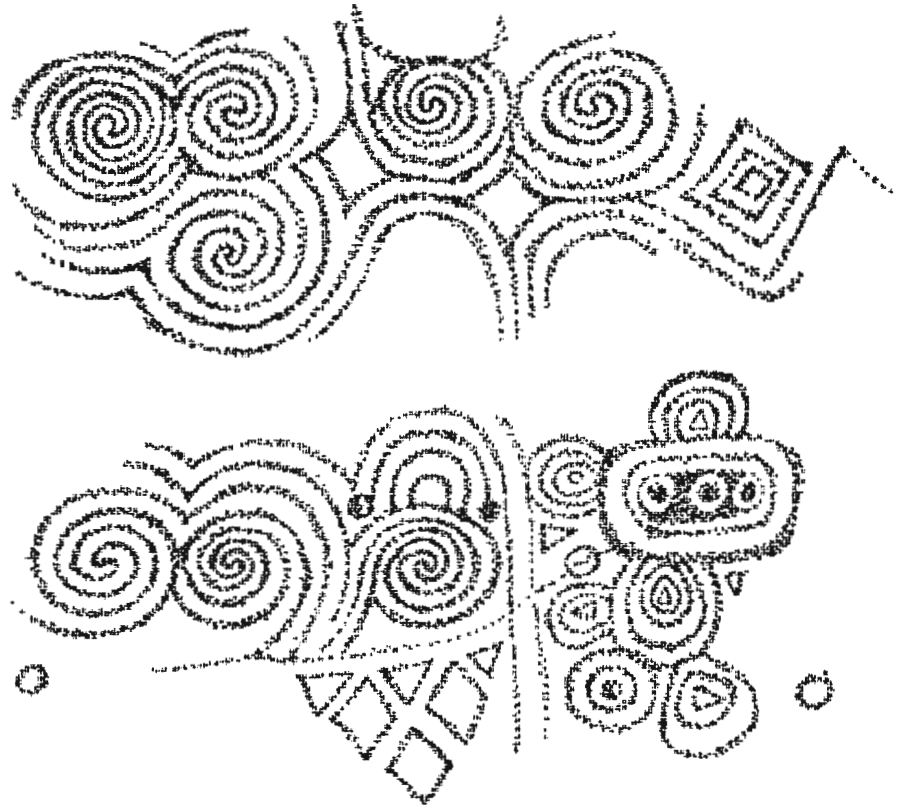
Miscellanea

Interview with George Alexis (Branko Gorjup), p. 168
 Interview with Peter Cowan (Laura Gozzoli), p.172
 Interview with Nayantara Saghil (Paul Ede), p.174

A conversation with Wilson Harris (Monica Pozzi), p.179
The Masquerade of History: Lawrence Scott’s Creole Voice (Pietro Deandrea), p.184
 Filippo Boer, *L’agnostico*, p.187

Rappresentazioni

Dead Heart: A Portrayal of Culture Clash: a Review of the Film (David Roberts), p.189
 Incontro con il drammaturgo David Fennario (Rosita Martino), p.190
 Campbell, Maria e Linda Griffiths, *Jessica* (Giulio Marra), p.191
 Walcott, Derek, *Capeman. A postcolonial musical* (Armando Pajalich), p.192



1. Top detail. Newgrange entrance stone
2. Bottom detail. Newgrange kerb stone
M.Cullivan 1998

Leena Dhingra

Vilayat

Gopal came out of the station and walked down the high street in his usual purposeful way, weaving through the shoppers, the strollers, past the boutiques, restaurants and cafes and it wasn't until he was two thirds of the way down, and had just climbed on to the last strip of pavement that he remembered that Rosie's had gone, and there wasn't anywhere to meet anymore. For a flash he no longer knew where he was and stood rooted near the edge of the pavement unable to move. Where was he going to meet Bepin?

He had lived in Hampstead for some thirty years, regularly marched up and down the high street and simply threaded his way through its variegated matamorphoses from a quiet suburban high street with drapers and ironmongers to this meleé of boutiques, cafe's, restaurants, all night openings and loud music. But these changings had appened around him and none had touched upon his life and he had always managed to parry his way through it all to Rosie's, which, despite everything remained the same, a last haven from another world, a quieter time, a different way of being.

Rosie was a pub in the old style frequented by regulars. Inconspicuously tucked away in a quieter part of the street it was easy to pass it by, and indeed for years, it had miraculously withstood the turbulent transformations going on around it, and remained serenely unchangeable and welcoming. It was a place where you could drown in the upholstery, melt into the panelled mahogany, sit in a corner and just quietly be.

But Rosie was not allowed to just quietly be, and two months earlier the place had been ripped apart and reconstituted as a Cafe/ Wine Bar, bright, light and glitzy. Gone was the old facade, the frosted glass windows, the dark panelling and the deep upholstered benches. Gone was the warm intimacy of the place, thought Gopal as he stood under the brand new awning and looked through the large plate windows into the well lit room with its pastel walls, scattered tables and elegant high-backed wooden chairs. Hardly a place where he could hang out with Bepin and the old gang he thought, and as he tried to imagine Bepin and him sitting there- two middle aged Indian men, one fat, one thin, he started to feel conspicuous and a bit sad so he turned and quickly walked away.

The dark had swallowed up the last flicker of twilight and Gopal had become a silhouette with a less purposeful step as he walked down the hill wondering, at his sad-

ness, the demise of Rosie's, and also, that he should have forgotten and made his way there as of habit. But he was certain Bepin had said that they would meet at Rosie's today. Maybe Bepin had made the same mistake and forgotten it had now gone. They'd both been going there for so many years, it would take time to get adjusted. He'd go to Bepin's later, after dinner, as Margaret didn't appreciate Bepin's Indian friends dropping in without warning before dinner. But still, she was a good woman Margaret. A bit English in her ways, but a good woman nonetheless. Bepin had been lucky.

But now for somewhere to eat. He wanted to feel warm and now even more so as there was no Rosie's to go to. He shook his head. This loss was a particularly bitter blow. The place was almost like home. He'd been meeting his friends there for years and even those who'd moved away still came over regularly. In fact, almost all his social life and contact with the outside world had taken place around the pub, so in some ways it was more than a home.

He slept in a council studio into which he was rehoused after his elderly landlady, Stella Clark died. That was some six years ago, but he'd never unpacked properly or even got a phone, instead, he'd left messages on the pinning board behind Rosie's bar.

He was approaching the lights of Southend Green. There was nothing of note playing at the cinema, and he decided he would take advantage of the half price offer at the Fleet Tandoori.

As he walked past the cinema queue he was reminded of his arrival in London, those first grey lonely weeks, days of not speaking to a soul, and standing in cinema queues just to be close to another human being. He shivered at the memory and gratefully walked into the warmth of the restaurant. 'Vilayat' he thought, land of milk and honey. He sank into the upholstered bench and slowly allowed the mellow voice of Pankaj Mullick to transport him back, to India, to his departure all those years ago.

"Vilayat, Imagine you are going to Vilayat to England." All his college friends had been so excited. "Ah Vilayat. Land of promises and of milk and honey."

Yes Vilayat, he thought. He'd neither found milk nor honey and the promises remained unfulfilled, and what these had been, he had almost forgotten. An image of himself, at that moment of leaving India flashed across his mind: of him boarding the plane half drowned in the garlands of goodwill and hope, vermilion powder and sandalwood paste on his forehead, carefully bal-

ancing his hand luggage and the *parsaad* and coconut from his mother Puja. He'd kept that coconut for years.

He took a long draught from his beer glass and surveyed the restaurant. A young Indian woman sitting at a table on the other side waved as though she knew him. He acknowledged her awkwardly as he put down the glass, signalled for the bill and returned to wondering what had happened to the coconut which used to stand on the mantelpiece of his room in Stella's house.

Suddenly the young woman was at his table. Black leggings, boots and short cropped hair, silver earrings, nose ring and chain.

"You're Mr. Gorpall aren't you? I'm Usha. I met you when I was in my sixth form, the oral histories? Remember?"

"Yes, yes." he said not really wanting to remember and gratefully grabbing the bill.

"You told us how you'd come here to become a lawyer?"

That, thought Gorpall, remained a question mark. the question mark of his life. He started to fell weighted down and left as hurriedly as he could, but not before having heard about the success of the project, of it being accompanied by photographs and having been made into an exhibition called CLAIMING OUR HISTORIES. He was beginning to feel like a dusty old relic and was relieved to escape into the street.

He returned to his thoughts. His mother had lived, he climbed up the hill slowly, I would probably have got married. She would have wanted it and found me a wife. But when she'd suggested it, after Roshni's marriage, it was too soon, and then, it was too late. But it was not something he was able to do on his own. When asked why he'd never married, he'd joked: "I can hardly look after myself, how could I look after a wife". But there was always wistfulness in his laughter. He remembered Jenny and that draughty old house.

He stopped at the traffic lights and looked across at the old church. It was also being renovated. Everything was moving on. He started to feel a bit chilly and buttoned up the collar of his anorak. A cold winter had been predicted. He was familiar with the signs and had long since lost his fear of it. Not like those first few years. He'd arrived in the autumn of 59, encountered 'colour prejudice' as it was then called and ended up in a draughty grey room, in a grey house, with a broken gas fire, overlooking soot belching chimneys in one of the sad streets off the Earls Court Road. How he'd shivered and choked. Smog and fog. Hell, he'd decided then, must be cold. He'd always intended to go back. Just Imike he'd always intended to

Inediti

finish his studies, eat his dinners, and be called to the bar. Intentions.

He looked at his watch, it was a quarter to nine. He could safely walk over to Bepin's as dinner would definitely be over.

Oh yes, the intentions had all been there, but he'd had to learn take life as it came.

It had been the wish of Gopal's late father that his son should become a lawyer and he had left money in a trust for that purpose. But it had only been enough money to get him here and start, and very even soon he needed to work part time to supplement his income. So many things preyed upon his intentions.

If Ammaji had lived, things would have been very different. As her only son, he would have returned to look after her and he would not have accumulated so many debts, only those for his sister, Roshni's marriage. But then there was Ammaji's untimely death, the nine months spent in India on borrowed money sorting everything out. When he'd come back and changed from part time to full time at the Post Office, he'd only put his studies on hold, fully intending to resume them. But as he paid off his debts he slipped into a new routine and slowly allowed the city to suck him in. It was also then that he found Miss Clarke, Stella, and moved into that nice quiet room at the top of the house, with its table by the window, from where one could sit and observe the street below. He stayed there for sixteen years, looking out on the life in the street, writing 'snippets' of poems, and dropping in at Rosie's.

It was Teresa who had recommended him to Miss Clarke. It was during the early seventies house boom before the miners strike and the three day week. His landlord wanted to convert the lodging house where he'd lived for the last ten years, into flats and Gopal had to leave his room as well as get to India where his mother had become seriously ill with cancer. He was in despair about finding affordable accommodation [a place to live] when Teresa stepped in. Our very own Mother Teresa is what they used to call her at the pub. She'd just laugh as she dragged down the beer levers and watched the golden froth and fill. Teresa had green eyes like Jenny's. He'd never seen green eyes before. He smiled- there had been some milk and honey, fine honey. But it was all the past now, all gone. [His mother, Miss Clarke, Teresa. Teresa was the last, just four months ago.]

Gopal walked with ease and was fit for his age. Although a faithful pub goer, he'd rarely drank beyond his limit or his budget. He had learned habits of moderation and thrift early and they had become almost

second nature. And in any case, it wasn't primarily the drink that brought him to the Rosie. Everyone agreed that it was much more than a pub, it was an institution, a meeting place of souls, a mingling of intellects, a communion of spirits, a fusion of poetry. Gopal smiled. He enjoyed playing around with words and making 'word pictures'. He called his poetry 'snippets' and occasionally he used to bring the odd poem to read to friends there. When was it that he'd stopped writing? He always wrote sitting at the table overlooking the street in Stella's house. Once he'd even had a poem published. Stella did it. She sent it to THE TRIBUNE and they published it. Left to himself he probably wouldn't have bothered or known how. Stella had been almost like a mother to him, and at her funeral, he had wept for them both. He had wept so much at that funeral. So much. It was raining on the day, but he'd taken a bus down to the embankment and thrown petals into the water as he had done for his mother when her ashes were immersed in the Ganga. Then, he'd watched those baskets of petals with the flickering camphor light float down and away tossed in the flow till they disappeared.

It was Kishore who'd introduced him to Hampstead, to pubs and the Rosie. They'd met buying their gowns for their Inns of Court dinner. Kishore lived in Hampstead and told him it was the place of an Indian student to find accommodation, that Tagore had lived there as had many other notable Indians. A few months later a room became vacant in the house where Kishore lived and he moved in. That was thirty three years ago and he himself was twenty three. Kishore had showed him the heath, the house where Tagore lived and introduced him at Rosie's. 'In England social life takes place around the pub', he'd told him and the first weekend after he'd moved in and four of them from the house had gone there together, Kishore, Jenny, Sarah and him. That was even before Teresa's time, yes Teresa came five years later, by which time he was real regular. He'd written a poem once in Gazal form, about his dreams being suspended in the air at the Rosie's, riding or choking in the wafts of cigarette smoke. He'd never smoked but passively he must have taken enough in. It was Teresa's lungs that went. All that smoke. All those dreams.

If he closed his eyes he could see the old Rosie, or his room in Stella's house or the old house in Carlingford Road where they had all lived. He'd often past it but it was now all smart and modernised and different. Except for the beautiful front door with its panel of 'many coloured glass' staining the night

with its radiance. "Buttercup" he said out loud remembering the time when Jenny had painted the inside of the door yellow, to cheer up the hall, 'Its not any yellow' she'd said, 'its buttercup.'

He smiled. She'd been like a buttercup, gold and green.

The sky was a thick night blue with pink tinged fluffs racing across it. A cold October night.

[remembers that year the world was supposed to end, the year of the missile crisis and the London smog.]

He turned into the street where Bepin and Margaret lived. Bepin had done well he thought. For although it was a lonely marriage, they had managed a harmonious arrangement and their son Indra had succeeded where Bepin had not and become qualified chartered accountant.

"Oh, hello Gopal, come in." She said stepping back as he came into the hallway. "So you got the message. We tried to get hold of you, you really must get a telephone now that you can no longer be contacted at the Sorting Office."

Seeing Gopal's bewildered expression she asked, "Have you been to Rosie's?"

"Rosie's closed. Well its opened again but its gone. It happened while I was away, out of London, you know..."

"Yes I know. Bepin had forgotten when you called. Thats why he left a message for you there. At the new place. There was nowhere else"

"Where's Bepin?" Gopal was getting increasingly confused.

"Come in and sit down. didn't you get the message?"

What message? Where?

"He left a message for you at the new Rosie."

"At the new Rosie?"

"Yes, the new place where the old one used to be. he had to go off to India suddenly. Sit down Gopal. You look pale. Have you eaten? Let me get you some tea."

Gopal's head was awchirl, the room appeared to swim, he sank into a chair and shook his head in an effort to compose himself. Maybe it was something he had eaten? But there was something else as well. he was upset that Bepin had gone to India. He was sure there was a good reason, but he'd still gone without telling him.

Margaret came with the tea. "I've sugared it. This will make you feel better. I'm sorry it must be a shock for you. It was a surprise for all of us." he watched her as she pulled out the little table from its nest and placed it beside him. A cobalt blue mug on a Stella Artois coaster from Bepin's beer

coaster collection. He managed a small smile.

"You must get a telephone Gopal. Bepin or I could have called you."

Gopal sipped the sweet tea, it was hot and comforting as it went down his throat. Margaret always made good tea. She used real tea leaves, filtered water and always heated the milk just like they did in India.

Margaret was sitting opposite him explaining something about Bepin's mother death. He looked at her and nodded but his head was still whirling. The tea made him feel better. Never easy to lose a mother, he thought. Margaret was silent now, looking at him.

"You have not answered my question" she said.

"What?"

"Would you like to stay here while we are away? Indra and I are leaving tomorrow. Gopal are you well?"

Gopal had finished his tea and was standing up, trying to steady himself. He needed to be on his own. He needed to breathe.

"I will come and see you tomorrow Margaret. I am not feeling well just now. I need to go home."

Margaret said nothing. She was prepared for Gopal's disappointment but surprised by its intensity. Gopal kept his feelings well under cover. Now he raced out before she could get to the door, but from the window she watched him go and felt a twinge in her chest. She stayed to watch him until he turned into Belsize Avenue and out of view.

Gopal walked up the hill. In the open he felt better. He breathed in deeply through his nose and then exhaled loudly through his mouth. It was, he realised, betrayal that he felt. He recognised the feeling and remembered feeling it before, that time when Jenny had left - alone and pregnant with Kishore's baby. 'I'll look after you' he'd said 'You won't have to do anything. I'll just look after you. He'd felt betrayed when she didn't stay. They'd both got married to other people and gone away, while he had remained alone, where once they'd all been together and happy. Only Bepin remained from those days. He'd walk to the new Rosie and pick up Bepin's beer note. He smiled at how easily he'd said it - the New Rosie! Margaret was right about the telephone. He'd get one. His step felt lighter. It was true that he had rather drifted along, a bit undirected, slipped in to a groove and never got out. But then again, he had always consciously tried never to hurt anyone. There was still lots he could do and he was free to do it. With his redundancy cheque and pension, he had enough to cover his needs, as he had always lived frugally. Maybe he'd go to India and see his

family. Yes he could do something.

He arrived at the New Rosie. He pushed the door and it felt - as it had always done. Inside it was too bright. He felt awkward.

"Are you Mr. Gopal?" the young woman behind the bar was smiling.

Gopal felt awkward. "Eh.. well... but.. how.."

"How did I know you?" the young woman laughed, and tossed her head back like Teresa used to do. "Your friend described you very well, he's been here a few times. He asked me to give you this. She was handing him an envelope. He recognised Bepin's scrawl. "Shall I get you a drink?"

"Yes. Er. Thank you. I'll have a half bitter."

"He told me you used to come to the old place."

"Yes, that's right." Gopal put away Bepin's letter and paid for the beer.

"What do you think of it now?"

"What? Oh here? Oh very nice, very bright. But still very friendly." Gopal noticed some other familiar faces around and acknowledged them as he went to sit down. He had hardly collected himself when another voice said, "Gopal?"

An attractive middle aged woman was standing in front of him. She was not one of the regulars but there was something familiar.

"Do you remember me?" she was saying.

Ah yes! Those green eyes... "You are not Jenny?" And then that unmistakable laugh. "I was thinking of you... just today. Please sit down, let me get you something to drink."

"I'll have a ST Clements. I'm driving."

As Gopal returned from the bar with the St Clements and handed the drink across to Jenny and then sat down in front of her, he was so filled with ease, as though this were the most natural, most ordinary, daily occurrence.

"I was hoping to find you here."

"And here I am." He felt his voice resonate. He was filled with the moment, its immediacy gave him a sense of peace, as he looked at Jenny, he had neither questions, curiosity nor surprise. He had not seen her for 29 years, but he just knew what needed to be known and it was all as it was meant to be. He smiled. "I was thinking of you just today, as I was alking up the hill."

"And I was sitting in here, waiting and trying 'neither to hope, nor to expect...' Remember?"

"...nor to fear. Yes I remember. That winter you thought the world was going to come to an end."

"I wasn't the only one, Gopal. Lots of people thought so until Kruschew turned the boats back."

Gopal nodded as he remembered. "And we came here to celebrate. Our reprieve from annihilation."

Usha had come into the bar, and was making her way to the counter.

"I had a daughter, Leela."

"Nice name. The cosmic game."

"I live in Brighton now. You must come and visit."

"Any time. I took early retirement last year."

"Really; so did I"

Usha had seen him and waved, he rose slightly and waved back with a smile. Jenny raised a questioning eyebrow.

"Just a young girl from a local school, she was collecting memories of people who'd come here from India in the 50's and 60's. Something about 'claiming our histories'."

"Yes, I know the sort of thing." Jenny put her head and drained the glass and then placed it down firmly.

"I'm going to Brighton tomorrow."

"I'll be ready." smiled Gopal, and wondered at the utter simplicity of life.

Leena Dhingra è nata a Simla, vicino a Lahore, nel 1942. Fino a quattro anni ha vissuto a Lahore dove il padre era docente di Letteratura Inglese al Government College. In quegli anni Lahore e Simla erano in quello che oggi è il Pakistan. Nel 1947 il padre prese un anno sabbatico e venne in Europa per ragioni di studio. Quando, pochi mesi dopo, ebbe luogo la separazione di Pakistan e India, non poté più tornare in patria e il resto della famiglia lo raggiunse a Parigi. Parigi rappresenterà l'unico punto di riferimento per Leena Dhingra, almeno fino ai vent'anni, quando si trasferì a Londra per studiare arte drammatica alla Webber Douglas School of Drama, dove si è diplomata nel 1962. Lavorò poi per quattro anni in teatro, prima di abbandonare la carriera di attrice e studiare tecnica del montaggio cinematografico a Bruxelles. Diplomata nel 1967 al National Film Institute restò per un anno alla Digby Turpin Films come Film Editor. Nel 1968 ritornò in India per lavorare per due anni al National Institute of Design di Ahmedabad, dove contribuì a creare una sezione di cinema. Nel 1971, la nascita di una figlia cieca la spinse a ritornare in Inghilterra, dove sperava migliore assistenza per la figlia. Per alcuni anni continuò ad occuparsi di cinema, per poi laurearsi in Pedagogia al Polytechnic of North London nel 1983. In questo stesso periodo si confermò

una sempre esistita vocazione alla letteratura. Nel 1987 è uscito il saggio *Breaking Out of The Labels* (The Women's Press); nel 1988 il suo primo romanzo, *Amritvela* (The Women's Press); nel 1988 i racconti *The Girl Who Couldn't See Herself* e *The Debt* (The Women's Press); nel 1991 *Why Me?* (Serpent's Tail); nel 1993 *La Vie En Rose* (Serpent's Tail); nel 1994 *The Guest* (Virago Press). Il secondo romanzo di Leena Dhingra, *Exhumation*, è di imminente pubblicazione. Dal 1993 la Dhingra ha ricominciato a recitare.

Heidy Furlanis

Aamer Hussein Benedetta, Amata

Later, when they asked her, she would always say: I met him at a shared desk at university in 1978. It was true and it wasn't. Benedetta was in my Persian class and I noticed someone who looked about twelve years older than me. But it was a few days later when we were sitting in the vestibule eating our sandwiches, and I spoke to her in my easy Italian, that we got to know each other. Soon she told me I could address her with the informal tu. And then a mutual friend said I should look out for her but we were already friends. We started to study together at her house or mine and see esoteric films and we connected - because she was Italian, I loved Italy, she'd been to the East and more than that she was an expatriate and a polyglot like all my friends. At school we shared coffee and sandwiches. It took me a while to see that with her thin, strong body, her grey-blue-green cat eyes and her mass of red wavy hair she was quite beautiful. She was older than she looked, born twenty four years before me, exactly old enough to be my mother as she'd later delight in telling me. Born in Italy to an American mother with Irish blood and an Italian father who was partly - he claimed a quarter - Red Indian. She'd been an actress, singer and dancer in the US; given it all up to return to Italy and marry. But homelessness - in a glamorous way - seemed to pursue her and there was an itinerant atmosphere around her marriage.

I was violently depressed during the long summer holiday. Everyone had gone away, I'd had another desultory affair, and I felt with reason that I was a failure at love. I didn't know what to do with myself except write in my journal. And take pills. So I went to my doctor and told him what I'd had before. When Benedetta suddenly came back that summer I told her how depressed I'd been, how it made me feel I was crazy, how the medical men thought I had to be on tranquillizers to get through my days. Benedetta described herself as Mother Tiger and she'd handpicked me as one of her cubs. So I supposed her protective instincts would be aroused and help me face my unnamed, unrecognized enemy. I'd learnt from reading about depressed artists that madness and badness could be glamourized and though I didn't feel there was anything glamorous about that peculiar combination I'd been accused of, at least I'd found a tentative language to express my state. I was twenty four. Till then my pill-taking had been a

silent, compulsive activity. I took pills to face people because I was feeling low, afraid, incompetent, inadequate. To feel fast when I was slow and slower when I was gaining too much speed.

Funny how people don't really think about or notice the things you do when you're alone. A drunken night in company might make your best friend tell you that you drink too much. Then again we forgive those around us for drinking, when we don't even notice the panic of a friend who's caught up in the slow, silent process of taking pills, because drugs don't have the loud stink of alcohol, which erases the solitude of drinking. It was on the bank of the Little Venice canal near my house with the leaves of lowhanging branches heavy above our heads that I told Benedetta about my depressions and the pills. I thought she was only aware of the symptoms and not the solutions I'd found, but two years later when we were closer still, like two arms of one body, and my depressions and their cure were conflated, she said she'd noticed that sometimes when we'd gone together to the movies and on other occasions as well I'd been 'too relaxed'. By then she'd abandoned her degree and I'd finished mine.

Three months after I received the news of my upper second I didn't wake up one morning. I hadn't wanted to do anything serious, just not wake up. Yasmien, who'd rung me up late at night with a problem, had heard me sounding incoherent and wondered if I was drunk but she knew I wasn't much of a drinker so she called the flat again early in the morning. My sister, who was staying, was alerted and woke me up soon enough to stop the pills from doing any real damage. What I got for my gamble was the worst drug hangover I've ever had. I don't recommend even the lowest overdose of Mogadon to anyone as a cure for insomnia. Too much to pay as forfeit. You feel you're the living dead and your skin's so thin that you're like one big ear full of noise.

Funny. I should have been feeling quite high. I'd spent the summer in Italy, knowing unofficially I'd done quite well in my exams which meant that I'd probably be able to stay concealed in the hermit cells of academe as a doctoral candidate for another three years. There was every chance of a teaching career after that. I was in my mid twenties, spoke several languages, and had a growing reputation as a folksinger. Much of my time in Rome was spent with musicians, performing, experimenting and recording tapes for radio broadcasts. I was considered attractive - probably because a combination of gifts, youth and a secret yearning to be

wanted created a vulnerable aura around me, which looked like sexual charisma. I'd play along but be terrified when anyone tried to get too close and seek for safety in numbers, causing chaos around me, rivalries I couldn't cope with, clichés I'd unwillingly compounded. Because I was convinced, and life had proved me right, that binding myself to one person would leave me bruised and betrayed in the end. I remember during that time asking a lover I was begging to let go of me - because we just couldn't agree about anything what it was that had made her want me and stay with me a whole summer. She said: As soon as I saw you I wanted you in bed and I still do. And I knew I'd done everything to please her and so many others who hadn't loved me before that and I'd rarely felt fulfilled myself, only soiled, used and unloved in the end. That's why I'd learned to be the one to run before everything got too involved and complicated.

The future was so frightening that just thinking about it killed the present for me. I'd pop a couple of pills or tranquillizers though not in a way that would be noticed or make anyone say they were taking my life over. But Stefano, the friend whose room in Rome I was sharing, guessed what I did - he'd seen the animation turn to panic, nerves and feverishness and then the transition to chemically induced docility. He'd say: *Non prendere le pasticche. Non ti fa bene. Cerca dentro di te la forza di combattere la tua angoscia. Sei poeta. Non vendere la tua bellezza.* But if I was a poet the few lines I scribbled here and there, usually in letters or my diary, certainly didn't make me feel that my destiny lay in writing. Music was my breath, words were ephemeral. Once at the end of a hot July day we'd run away to the Ostia beach, seeking each other's silence out like men do together sometimes when they've had enough of erotic tension and of their lover having had enough of them. The sun was setting in a livid sky and the sea was melting platinum. I was putting on my act: writing verses on the sand to prove that all words like those were written only to be wiped out. Love, language, poetry, life and all that shit - eminently disposable. Stefano's was an earnest soul. His dogged and denied Catholicism blocked the way to the authentic Eastern mysticism he aspired to. (I'd met him a year before in London where I'd given him impromptu lessons in my language and culture. He'd discovered the tormented East in Mother Teresa's mission in Calcutta. I was a very different version of it.) He said: *You're sad and you're making me sad. Sometimes I feel you are just too far away from me. And your friendship with that woman*

just isn't doing you any good. Of course he meant Benedetta, whose effortless elegance he admired and also envied. I used to talk to her often from Rome.

Stefano was a great believer in earthly pleasures, but also in self-mortification. He'd be vegetarian for weeks and abstemious and then go on great binges of eating every part of a pig he could lay hands on, washing it all down with beer and red wine. Talk to me, talk to me, show me who you are, he'd say to me after a few glasses, and who the fuck knows why but I had tried. At the end of the summer I left him and Italy with a speech he'd made buzzing in my ears: *You're a self-destroyer. You've ended up identifying with the myth of the poeta maledetto before becoming the poet you should be. I didn't know what the hell a damned poet was and certainly didn't want to be one though later when I read Baudelaire I thought of Stefano. He also said it was time for me to go back home. It was India he meant, it didn't matter that I came from military-ridden Pakistan, which I'd left aged thirteen. Bhutto had been sent to the gallows there just three years ago.*

Stefano was on his way to the Ganges himself. He felt I'd lost something, left something behind. He said I had to go home and collect a fistful of my native soil as a talisman or I'd be lost. And when I saw her in London Benedetta seemed to parrot Stefano's words. I'd changed. She didn't know what I wanted any more, she couldn't reach me. *Parlami, parlami - dove sei?* I was taking out on her all the frustrations I'd built up but that was because she wouldn't let go of me, stood for my silences and absences and my unbearable angst and my talk of the distance of God. It was almost twelve years later, after B died and the grief I held in wouldn't go away, would burst and stifle and burst and stifle me again, and I'd tell myself I was mourning her so terribly because I felt so guilty and ashamed that I'd never loved her enough during my lifetime, that the truth came to me. It was in a diary of a trip we made together to Bali, late in the summer before she died. (We've come full circle, she said: seen each other in all our continents. She'd forgotten her America.) I'd written: *I'm here with the person I've loved almost more than anything in the world.*

The language of grief - Lord, how do we find it, where does its blue flow? Hands, like birds, search the air but there isn't any air, the sky's gone or the horizon is black, they falter, the birds, they fall...

It took me two years to turn Benedetta's death and my love for her into a story and when I did it wasn't as if I was free

of the loneliness that responded to her leaving, that I'll never be, but I knew I could write again without being ordered, it was what I had to do because she'd wanted me to, writing wasn't a cure or a surrogate for life or even a cleansing, it was often hateful and pain-laden instead, but it was a record, a remembrance, an unending attempt at reparation. The birds of grief keep flying, they falter, they fall, they stutter and stammer and stumble...

But back then, in 1981, I had no words. Admitting that I loved Benedetta so much would have diverted me from the straight line I so desperately wanted to become. I was receiving guidelines from those I loved best and wishing they'd stop casting me as a lost wanderer from the exotic east but I'd begun to was forget what 'me' was or wanted. So I went to India after eleven years of absence to bring back that fistful of soil and an answer for them. My grandmother's death earlier that year told me it was time to go back. After leaving Karachi for good and before moving on to England I'd spent nearly a year, aged thirteen, travelling around Indian hotels and luxury homes with my father before settling down for eighteen months at a school in Ooty which unhinged me. So in many ways I knew India better than any other country though I'd always felt like a foreigner there except with my grandparents. But the return journey worked, in part. I stayed in Delhi, a city I didn't know at all, through November. In a garden full of parrots I looked at myself in the mirror and I knew I didn't want to pay a heavy price for dreams. I was twenty-six.

I spent my twenty ninth birthday alone on a dune in a white desert near Jaisalmer. The moon was full and I was full of something new that I swore would never leave me, a fire that burned for everything and everyone, that I could bear as long as nothing touched me, as long as I could remain remote, inviolate. I'd also discovered a new land: I'd never travelled so widely in Rajasthan before. But my mother's mother was born here and it laid claim to an atom of me. *'Its sands shine like hills of gold, its trees gleam like emeralds, the star of my eyes, my land' ... Its songs still surface between some of the lines I write.* In London my younger sister gave birth that day to twin sons. I was making notes for poess, filling up my diary with impressions of my travels in this arid, beautiful land.

Back in London, I deserted poetry and sleeping pills for straightforward prose. At thirty, I wrote my first serious story. I also learnt to walk beyond the boundaries of my own body to write fictions about others

Inediti

fables that sent me soaring to the peaks of imagination, stories about rogues and refugees, tales of the woes of love and war. I touched on taboos but chose and choose to write of what I know and from all of myself. I worked, as I do now, with and beyond, not against, my past. But I still needed the goad of immediate pain to make me write and since I was planning my life quite carefully to acquire knowledge and avoid conflict this meant I wrote seldom and little. It wasn't only pain that made me write, though; also an echoing hollow around me that insisted on being filled up with sound, sound, sound. And the world outside, then, was so scary anyway that writing, usually the source of fear, didn't frighten me.

I stumbled into publishing my work almost unintentionally when I was thirty-two. Some of the time I wrote with my soul in China: not dreaming of a new world order, but rebelling against the dictators sitting inside my skull. At thirty-five, when I made my first trip to East Asia to do some readings there, I had a good handful of stories in print, others in various stages of completion. There was a question in the eyes of my peers: 'When are you publishing a book?' I didn't have an answer. Completing something like that could mean admitting I was a writer. I hid behind a critic's jaundiced glasses and then later I took a part-time job as a language teacher at my old college. When people ask me what I do I still say I'm a teacher.

Benedetta, who loved books, lived in Italy now, and we met only about three times a year. The Christmas before I started wanting to write stories again I'd fallen ill with jaundice and Benedetta was there. She sat beside my feverish bed almost all day on New Year's Eve and we talked and talked. When I started to publish my stories, she was proud that I'd made something of myself. She thought that if an artist took care of his craft life would take care of him in time. Now the world could see that my white nights and my dun days had a reason. (You are a man dedicated to his craft and ready to struggle for its sake. Life's hard for an idealist. And you aren't aggressive or driven to succeed. That's what they said, she and some others.) But sometimes I'd grow tired of fighting and the old fears returned for a while. Stability is so closely tied to finances: underworked or overworked, you rarely get the balance right. I kept wondering whether my miniaturist's talent wasn't just too small to survive on walls full of epic murals, whether my voice was too soft to send echoes in halls where boomers bellowed. I was going to spend all my life hiding in libraries, digging up dead sacred monsters, doing lit-

erary hackwork, teaching recalcitrant students the intricacies of a foreign tongue. And struggling to earn a makeshift living.

As the old decade died, I got a call from a friend in New York telling me Benedetta was having an emergency operation for a cancer that had spread from one of her lungs. I'd seen her in the sunner, just a few months before. A few months of silence from her had gone by after that without my worrying too much because I was caught up in the difficult 'mestiere di vivere' as she called it, the business of living, and I knew how much she travelled. She was also working hard at her new Italian career as a photographer. The news of the operation stunned me. I rang the next day. The operation seemed to have been successful. Emerging from anaesthesia, B insisted on taking the phone from her husband's hand and in a drugged voice she said: *Ti voglio tanto bene amore*. Later she said she didn't remember anything though that made me feel that she really must have meant what she said in her delirium.

I saw her again in the autumn of '90. We'd never been apart for so long in the twelve years we'd known each other. She was staying at a little house in Chelsea. She was so thin she looked transparent and her thick red hair was a grey stubble close to her skull. She was a thousand years old and ageless and more beautiful than ever, as if she'd stepped down from a flying chariot from another planet. I was afraid to hold her as I would have done the year before because I thought I might damage her. I spent the next three or four days with her. Her energy was unabated but I knew it was overdrive because she'd suddenly get exhausted. Liang, a man from China who had become my close friend, said when he saw my pallour: 'But you, the writer! You should write about it, it'll help. I wanted to push him away hard for a moment but I didn't even say 'never' because he had his own problems, he'd only left the mainland the year before a few weeks after a traumatic divorce and the events at Tiananmen. When I told Benedetta he'd said I should write about her she smiled: One day you might.'

I started to pray for her because I did pray sometimes though I wasn't conventionally religious. Not to gain anything or bribe God but for silence and tranquillity and the rich poetry of the Arabic words. Compassionate, merciful, benevolent. But this time I was praying for her, begging the source of life not to let her go because I couldn't bear the thought of losing her. After all that I'd lost in my life this one thing would be just too much to bear. She'd given me the unconditional love that no one had ever had

for me, nobody had been able to give me. And she wanted so much to go on living. She hadn't yet done enough. As I recited my litany of nine of the ninety nine beautiful names in cycles of three the string of my rosary broke in my hand and the amber beads scattered, I'd probably squeezed them too hard, and I knew life was rejecting my prayers for her.

I broke down in front of Mona one afternoon though I'm not prone to public tears or outbursts. You shouldn't do this to yourself, it's self torture and it's destructive to you and those around you, Mona was saying. You're becoming a ghost. Let her go. You have to let go of her. Mona and I were lovers then, I suppose I loved her for a while in my own way but it was the hidden side of me that loved her. I showed it by making some kind of tentative love to her as if by making her feel like a loved woman I could wipe out my own agony. And for a moment at a time I did but it didn't work, we never went far enough though we'd gone too far and she didn't believe me. I wrote some stories that winter when she let go of me. Right out of that pain of living, hers and mine, but then reality took me beyond our world. The travesty of the Gulf War invaded our heads and for a while everything I wrote was full of that. I suppose tona wanted me to split myself in half, leave one part of me with her and take the other off to write. But I couldn't make it. So I ran away, hid in my work. My stories started to be noticed. I developed a public persona and split myself not in two but in atoms. One for the literary seminars and soirees where I had to present soundbites. ('I'm always told I write about loss and exile but really I write about bad marriages. I don't feel like an exile, just a nomad. I'm comfortably homeless in six countries and about as many languages.') One face for my students, one for intimates. And a peaceful facelessness for the books I obsessively read in private. I'd been travelling a bit and had never given up a fantasy of taking myself off, travelling light and settling in some Asian country, perhaps Indonesia. Atomization needs discipline, though. One of the casualties of living a productive life was Mona, as soon as she saw me come out of the depths she let me let her throw me out which was a relief because my faith in her was dead though in the swirl of hate that churned in me there was still some sediment of a kind of loving.

Telling Benedetta about her I shuddered and she said: You shouldn't ever do that. A Sufi sage from the Gambia has said: the heart's a fortress with windows full of birds, imprisoned ravens and doves that flie

free. If you send out the good ones they return to their open windows with blessings, but the ravens of rancour and regret, those are bad, they come back and hammer and claw at shuttered windows, they make holes in your bricks and your mortar, they shatter your glass. You shouldn't let the ravens out.

A year and a half later Benedetta was dead and I couldn't keep the ravens in. I'd prayed with her at San Francesco's tomb in Assisi the winter after she told me the story. Then the next summer we'd gone to the temples of Java and I think it was at Borobudur that she insisted on going right up to the top and I was behind her in case she tumbled backward. And then she turned round and said goodbye and though I didn't want to hear and no one believed me later I swear I heard her.

I spoke to Benedetta on New Year's Day. Her voice was dim with pain. She'd always dreaded chemotherapy, not the sessions but their terrible after-effects, and I can't remember if she'd had to go through that again. She was disappointed in me because I was walking out of yet another affair and she wanted to see me settle down. I went into therapy that spring, to learn to handle the stress of trying to combine teaching with a writing life. I'd started to walk around in the middle of the night in search of things - including my passport - I'd lost during the day. In April, a week before my thirty eighth birthday, finally goaded by a rejection to do something about a collection of my stories, I took my manuscript to a publisher who'd solicited it. A week after my birthday a mutual friend phoned to tell me Benedetta had died that afternoon. When I spoke to those around her they said she'd gone like a warrior. We mustn't mourn. My manuscript was accepted in May, and the months till November when my book came out flew by. Grief isn't dramatic, it's quiet, a claw that twists in your gut but you can grimace in a way that can make people think you're smiling. But my soul had lost an arm and had to learn to live with only one now - the left, and I'm nominally right handed. It takes time. All the narratives of mourning I'd ever written were preparations for Benedetta's death, but they'd prepared me for nothing. I never wept for Benedetta.

I travelled restlessly - India, Pakistan, Bangladesh, Italy, Sweden and Holland - but I knew I had to plant roots inside myself now and wait for new shoots, new fruit. So I returned to writing fiction - after another birthday, the last of my thirties. I was being asked to write about exile. I wrote. A story about Benedetta and Bali. The restless ravens drove me on. All truths turned

into fictions, pain transformed into poetry. Maybe, in the end, writing's the only escape, the only drug I've ever needed.

I've left out so much in this bare chronicle: the colons and clauses and commas I relish, the punctuation of irony and detachment, the syntax that transforms private anguish into signs and wonders. I've left out the gift of laughter, and the pleasures of friendship which make my day. I've left out all my joys and loves, which I need a lifetime and the distance of fiction to recount, and the embers and ashes of forbidden tears: those are hidden in the pauses of my fiction. But in writing about Benedetta I've written about learning the language of absolute love, my first language, about losing and wondering if anything is gained from what is lost, written with the hand I thought was frozen, the arm that hung, useless, by my side. After these movements of unknitting it still aches. But perhaps, for a moment, my hands and the birds are peaceful, the white birds and the black, the ravens, the doves. Loneliness joins hands with itself. Somewhere Benedetta, Amata. And then the night.

Aamer Hussein was born in Pakistan in 1955 and left at the age of thirteen. He has lived in Britain since 1970. A lecturer in literature and language at London University, he is also a critic and broadcaster. He is the author of two collections of stories: *MIRROR TO THE SUN* (1993) and *LOST CANTOS OF THE SILKEN TIGER*, from which these stories are taken.

John Kinsella Early Morning

foxes printing marshy ground
between house and barn
flickering like neurosis in the ute's
headlights under late moonlight
and everywhere deflections
from frost building its elaborate deposits -
neighbours' kids thinking
about rusty traps found in sheds
set along roadsides, jaws
cold as sheep bones cast over paddocks,
divining a bitter end

Exotica at Lake Joondalup

Lake Joondalup - satellite city -
shaping suburbs laid out
like empty circulatory systems,
blood traffic-hungry,
buttressed walls and formatted
ground/lake, stele squeezed
tight together, industry's
treated pine setting root
in little Arcadia - a plastic module
Swedish look, equipment
as exact as folly, highly
photogenic lakes used as backdrops,
birds mounted
over shopping centres.
Spiritual ladies stretch palms
towards Snyderesque
parrots, mystical glow
suppressing muscular twitches
within neat oval faces
retaining fluttered states of plural bliss,
dense flights of crows
invading space, as if to lift
or break sacred bonds
of Nature, avoiding
association charismatics
in scrub that's close
to the lake's edge, a fringe
through which birds
move carelessly.
Oblivious, though out of reach,
white-faced heron and egrets
defend territory silently,
quick slice of light knifing water,
prey darting shadows
of grave movements.
Paperbark groves cluster.
A small fish loses its head.
Paperbarks skinless
ringbarked flesh bone-like ivory
stripped back pentagram

First, make some more tea Atima Srivastava

While her backs turned, he noses his way around the studio apartment looking for clues. He pushes open the door to the toilet, frowns at the bed settee and complains about the flight: They made him sit in the smoking area and the waitresses didn't listen to a word he said.

"Stewardesses dad, they're called stewardesses when when they're on the plane" she says from the kitchen. She makes the tea in the traditional way with a box of Darjeeling she found in a Continental stores.

He pads into the kitchen, eagerly takes his cup, sips and sighs loudly from his throat, revived. He takes another sip and says, "Poky, isn't it?" "It's all I need" she says.

He puts the tea cup on the counter and spreads out his hands, "There's nothing here" he says.

"There's a balcony" she says with a smile.

He follows her out to the balcony and wedges himself against the wall, glancing at the noisy traffic below. His suit is well cut and made of a fine blend. All the apartments in the narrow street have wooden shutters, balconies and trailing flowers. Spialling fragments of alien conversations rise up. She says she wants to know something about her childhood.

"What do you mean" he says. "What do you want to know?"

"Tell me something about my childhood."

"What a question" he says. "What can I Tell you about that. Why don't you come home? I don't know what you are doing here." he says.

"This is home for the moment she says looking carefully at his features. "We're supposed to be part of Europe now aren't we?"

He makes a noise in his throat.

"You know what I mean. It's not as if you any friends here. Or family. You can't even speak the language. You grew up in London. We are there. That's where you should be. That's your home" he says.

He asks about her mother in a casual way. He is wary of asking too much. He doesn't want to fight. He likes to think they might be friends. "It's just a room." he says unhappily.

She sighs. "I know we were the first Indians to buy a big house in a street full of English people. I know those things are important to you. I know you worked hard

for it. What was it you used to say, be persistent, right? I don't need things dad" she says staring out at the closed shutters, the darting movements behind them.

"Lok at you" he says, "A smart girl like you. Top of the class. There was no one to touch you. Bright, attractive, brilliant." he concludes, shakes his head and sips his tea.

"I had the best English education your money could buy. And the private piano lessons. Nice toys. Holidays. I had a great childhood you see?" she says.

"Other children" he starts to say and stops.

"I didn't mean to-" she sighs. "Doesn't matter." she says.

He goes inside and sits down at the small table by the balcony, holding his tea cup. She is not sure is she should join him. She suddenly can't remember if there was a time when these things were automatic between them. She stays on the balcony amongst the swirling voices from the street.

"I could tell you about something that happened" he says looking past her in the hazy evening light.

"You may not think it's up to much" he says. "You don't get a lot of dialogue".

"I don't mind" she says.

"First make some more tea" he says, "the damn waitresses made me drink some dishwasher water they like to call coffee. What a civilisation. No wonder they are all alcoholics."

She lets it go, the sweeping statement. She crosses into the kitchen, makes a fresh pot and brings it back. She settles her self on the chair opposite him. The window with the balcony becomes the backdrop to their tableau.

"Go on" she says.

"Well" he says, "the story concerns a young couple, not long married, with a small baby. They came to England because the man had a chance to go to medical school there. He came first and left his young bride in Bombay to tie things up while he found them digs. Although her family was against the notion of crossing the seas, where only terrible things could happen, the young bride didn't hold with that sort of numbo jambo. See some people, they thought, the West could corrupt you. You would start eating meat and drinking wine and all of that. You see what I mean? It was quite a thing"

"Yes" she says, "I see"

"So that's how it was. In any case neither of them imagined spending more than a few years abroad. Now the young bride, she didn't want to cut their losses in the flat they had lived in, conceived their child in. The man had chosen all the furniture. He liked old things, and even though the humidity

stripped back pentagram
red paint and a litany of bottles,
Angel's Trumpet decaying
earthmoving equipment
poised on boundaries forced
into one another's flesh - a defensive
reaction against depth,
against vast mounds of water
beneath dirt tracks
ploughed by yellow cars.
The car a trope, a giraffe
or Nile Cow perfectly
yellow in yellow light,
post-colonial jibes
strangely Skeltonic
as precisely doggerel rhythms,
plastic oil containers,
spray drums from market gardens
rotting in ground
hesitantly peaty.
Deeply historic unearthing
will be sealed beneath
a cap of asphalt and concrete,
only power lines
humming alternative life force.
Zoo-bound giraffe
preserving late twentieth-century
expediency - Crosse's
imported exotica, lacking
rosetta stones between Victorian
England/
Joondalup

John Kinsella is the author of fifteen books whose many prizes and awards include The Grace Levin Prize, the John Bray Award, a Young Australian Creative Fellowship from the former PM of Australia, Paul Keating, and senior Fellowships from the Literature Board of The Australia Council. His Poems 1980 - 1994 and new volume of poetry *The Hunt* are due to be published this month by Bloodaxe in the UK and USA. He is the editor of the international literary journal *Salt* and a By-Fellow of Churchill College, Cambridge.

and torrential rain had very quickly cracked the wood and put green spots on the leather, they had lived alongside the weatherbeaten furniture. The young bride had tried to polish and repair things as best she could. She may have secretly wanted to have the new sort of easy clean furniture that their neighbours boasted of, but she never said. She arranged for her sister and her husband to take over the tenancy while they were abroad. The flat would stay safe and still within the family. I suppose it's a typical immigrant story so far is it?"

"Yes" she says, "maybe so, but then -"

"Now the story switches you see. In London, the man and his young bride had to live in shabby accommodation for a while, in one room which they rented from an Indian couple. It was a comfort to be able to cook their food in the small kitchen and their landlords were kind to them. They offered to look after the baby while the young bride went to work. Although she had never worked in India, they could do with the income now. She was worried about leaving the baby, but the baby was robust and smiled at everyone and hardly ever cried. The man and the young bride would look at the baby's face and then look at each other, both somehow taken aback that they had created such a wonder.

The hours were long and messy in the hotel kitchens but it was the only place she could get work without any qualifications. The young bride's hands became raw from washing dishes and her English wasn't too good, but she never complained to her husband. She made sure he had food to eat and a fresh shirt to wear and showed him how to heat the milk for the baby. He did a lot of things he wouldn't have had to do in India, because there was no help you see. His friends in India might have laughed to see him doing women's work, but the young man enjoyed caring for his baby. His own father had never come near him.

They tried to tell her she couldn't wear a sari to work but the young bride said she couldn't imagine wearing anything else and when asked she would let them touch her nose ring, or explain the red dot on her forehead which signified to the world she was a married woman. Her husband was going to be a big doctor one of these days and they would live in a big house in a nice area and her child would go to a good school.

the man found his studies hard and often felt desperate that he would not be able to provide for his family. He wanted to give his young bride all the jewels in the world and he cried when he saw her soft hands growing cracks. The baby slept between them and

when she woke them in the night, the man would tell his young bride to sleep, he could look after. Some nights he lay in the cold room stroking the baby to sleep and listening to the young bride's breath beside him. He stared at the ceiling remembering the times they had spent together in Bombay. He imagined himself lying on the bed in the flat they had left behind where the walls were a pale turquoise colour and the corners were damp and the windows had rotting sills from previous monsoons. He remembered the smell of the flat. He lay very still in the cold room in London. He tried to think of his sister in law and her husband moving around his flat, writing a letter at his desk, putting their feet all over his divan. He never imagined anything could happen because the memory was so safe and still and clear in his mind.

They have been in London for just six months when the blue aerogramme came through the letter box. His sister in law's husband had been offered a very top job in Calcutta. She had brought a big padlock for the door and asked one of the neighbours to keep an eye on the flat. His sister in law had made all the arrangements because they were too far away in a new country making their fortune. She had sold off all the furniture and fittings of the flat because unused it would have all gone to ruin. It was better to leave the flat empty and locked up, so they still had a claim to it, but she was proud to say she had cleared the place beautifully. She had not got much for the stuff as it was old and bent out of shape and no one wanted old furniture anymore, but she had used the little money from the sale to buy some trinkets for the neighbours to keep them vigilant.

The man did a terrible thing. He swore at the young bride and told her that her family were all philistines. He tore up the letter and raised his hand to the young bride. Inside his stomach was a feeling of being sucked in, as though his life in Bombay had been snatched out of him, separated from his existence. He shook the young bride by the shoulders till she fell away from him. He said he had made the biggest mistake of his life in marrying her. The young bride lay on the floor, her sari dishevelled, the red dot on her forehead leaking into her hair. She was breathing in jumps, when the baby began to cry.

The young bride's eyes were staring at him. He was standing by the small window clenching and unclenching his hands into fists, working his jaw, a vein throbbing at his throat. He stormed out of the room and out of the house, slamming the door behind him. He walked around in the rain for hours.

When he came home the baby was sleep-

ing silently, a small thing in the big bed. The young bride sat him on the chair and rubbed his hair with a rough towel. He was quiet now, looking at the worn carpet, the bar heater, the rail were his shirts hung, the few toys arranged in a pile in the corner. He didn't know what to say. He didn't know how to understand what had happened to his sensibility. He looked at the small thing in the fold of the bed clothes, marooned in sleep.

"They were my things" he said, his voice small like a boy. "They were the things in our life, they were our connections".

"You are my connection" said the young bride.

"I don't know what was thinking of" said the man. He took the young bride's hand and placed it flat across his eyes and felt the heat. "I didn't know what I was suddenly".

"This is what we are" said the young bride. "This is our family. This is all we have. I'm sorry about what it's happened but look at what we have".

He buried his face in the folds of her sari and wept against her stomach, held the young bride in a tight embrace.

"We are together here in this new country. Our child will have a wonderful future. We will help each other. This is all we need" said the young bride and he didn't doubt it for a minute. Not for one minute.

The next day they dressed the baby up and went to Oxford Street. They had been down that street, up and down quite a few times before, but suddenly that day, they saw this place, called the India Tea Center. They couldn't believe they hadn't seen it before. They got very excited and went in and ordered a pot and it arrived with an extra pot of hot water. The manager gave the baby some milk in a tumbler. Although they didn't make a habit of it, they decided to order a plate of hot samosas and ate them all up, two each. They blew them out of their mouths because the chillis were very hot and they laughed till tears came to their eyes".

"Well" he says looking at the tea leaves at the bottom of his cup, "it's not much I know".

She looks across at the light on the balcony skipping across the iron railing.

"No, it's.....shall I" she gets up quickly and reaches for the teapot.

"I've had enough now. I'll get heartburn" and pinches the bridge of his nose as though he's very tired.

She looks at her watch, concentrating, then looks up as though she has remembered something important.

"You know, there's some sort of festival

Inediti

on today. There'll be a pageant in the next street. People dress up in masks. Ther's quite a show. We could go and look if you want".

He nods his head slowly. "Yes alright".

She clears up the tea things and wipes down the counter in the kitchen, waiting for him to get up.

For a long time he stays at the table, motionless. They had supported each other, forgiven each other. They had been a unit. They had made good.

"I don't know why things have to stop" he says, "It's just something that happened. I never imagined that things could ever end. I wasn't trained in that way. But they did. They just did."

Atima Srivastava è nata a Bombay nel 1961. Quando aveva otto anni, la sua famiglia lasciò l'India per l'Inghilterra, dove al padre era stato offerto un lavoro come broadcaster alla BBC Worldservice. Atima Srivastava crebbe a Londra, dove compì i suoi studi e dove nel 1983 si laureò in letteratura inglese. Subito dopo la laurea le venne offerto un lavoro nel mondo della televisione come video editor. Scrisse alcuni screenplays, tra i quali *Dancing In The Dark*, trasmesso da Channel 4 nel 1990. Nel 1989 si trovò a partecipare per gioco ad un concorso letterario, il Bridport Arts Competition, che vinse con il racconto *Dragons in E8*. Il riconoscimento la incoraggiò a proseguire nella scrittura e nel 1992 il suo primo romanzo, *Transmission*, uscì contemporaneamente in Inghilterra, America (*Serpent's Tail*) e India (Penguin).

Oggi Atima Srivastava alterna il suo impegno di film editor con quello di scrittrice. Il suo secondo romanzo, *Looking For Maya*, è di prossima pubblicazione.

The Day I Went for a Walk and Came Back Carrying Something Invisible with Me: Writing Ghost Stories in an Unghostly World Beth Yahp

Why write ghost stories? In a world of satellites and ocean liners, of double dissolutions and plummeting currencies, of the day to day distractions of day to day living, the textures and aromas of college lunches, say, or essays and articles to be written, football to be played, afternoon soap operas to be watched, the telephone to be answered - why ghost stories? What's the attraction? In an unghostly world, what's the use of such stories? What's the use of ghosts?

Why ghost stories indeed. In my case, it's because I once went for a walk along the Bondi cliffs to Tamarama and came back carrying something I'd picked up along the way. Something heavy, but invisible, which I hardly noticed at first.

That morning a body was fished up from the sea. Another Bondi murder, or suicide perhaps, nothing to get too excited about. It happens, in Sydney. I stepped past spots of blood on the footpath, a handprint already rust-coloured, and joined the straggle of watchers strung out along the cliff edge. Eventually the body surfaced between two police divers and was swum to Tamarama Beach. The sea was choppy. Surfers astride their surfboards turned, startled, to stare. The body's arms were crooked at 90 degree angles, one leg was bent forward, missing one shoe.

Never linger about the sites of terrible deaths: places of accidents, murders, suicides or execution. Malevolent spirits gather there to snare a substitute to take their place.

Although I didn't know it at first, I carried the thing I'd picked up on the Bondi cliffs everywhere with me. It sat on my shoulders like the winged creatures in Gothic cathedrals, except that its wings were soft and leathery, sweeping a circle around me wherever I walked. Not long afterwards I was involved in two car accidents, within a few months of each other, there were costly delays in crucial projects, mechanical breakdowns. Sickness and stolen property.

At first I didn't think this kind of thing happened in Australia. It was a thing of equatorial jungles, of cities tropical and threaded with noisy street talk and motor scooters, where adopted spirits were carried around by scary-looking old women in clay pots. These spirits could be sent to visit you, they took on the shapes of insects, a preying

mantis washing its legs on your windowsill, a woman hovering over your bed. The think I picked up on the Bondi cliffs belonged to places where roadside altars appeased the malevolent dead, where buildings were built on the principles of harmonising water and wind, and school children recited from sing-song memory the cautions I thought I'd escaped on the flight to Australia.

Always spit three times to avoid bad luck. Never look behind you when walking alone at night, even if someone calls you. There are three candles around a person's head. Never turn your head sideways suddenly, it'll snuff out a candle and ghosts rush in to get you.

It was a thing inhabiting my grandmother's stories, not mine. She could have told me what it was immediately, although she wouldn't have known its name in English, in Australian. In any case I didn't ask. I merely called it luck.

Another time, it's night, long past midnight, the quiet hour my grandmother told us so often when we were children that we should be asleep. Everyone should be safely asleep. I'm lying on a sofa, my book fallen to the carpet. I'm awake. I *think* I'm awake. The quiet hour seems to be tearing. My eyes are open and there is a woman hovering above me.

When she's gone, I lie on the lumpy sofa looking into the fire, the too-close fire hot on my cheeks. Still feeling as if I'm underwater. She's gone, and I'm awake, I'm lying awake in Blackheath, in the mountains west of Sydney, in winter, on the sofa where I'd been reading. Where maybe I'd fallen asleep. But the night is torn now, and my eyes open, and the rest of the house is empty and too cold to retreat to.

A moment ago, or what seemed like forever, my eyes opened to the shape of her, that woman hovering above me. Can you imagine this? Like a mirror image, length to length, she is hovering two feet above me, my face level with her face, my feet with her feet. So close I can reach out and touch her - but I can't move. So close, and yet I can't make out her face. Her long black hair spread out around her with the wavery motion of water. Ophelia inverted, hanging in midair. Her goldfish mouth bubbling shapes I can't decipher. I remember looking into the fire, then looking back. The mouth spreading smile-shaped, the glint of teeth.

Then she's gone, and the night is mended, I'm lying on the sofa. I'm awake. I'm trying to remember her, that look on her face - which I can't put into words. What would my grandmother say?

In Malaysia such a story would bring about knowing oohs and ahs and immediate namings. *Pontianak* ghost, always disguised as a beautiful woman. Are you sure she had a body, sometimes she fools you that way, the entrails ghost, shows you a human head, but all you touch is a slippery mass of guts. Was it September when you saw her? That explains it, the month of hungry ghosts. It's that kind of place, my childhood space, Malaysia, running thick with the sheer enjoyment of stories to make your hair stand on end. Food and talking-story arguably the national pastimes. With a place of honour reserved for invisible horrors, or ones which are just naughty, or lost, or sad. Again and again their stories are trotted out, especially after dinner, after dark or at dusk, or just before sunrise, or in the hours past midnight, those quiet half-and-half hours, halfway between true night and true morning, the time good humans are sleeping, and other things wake. Lucky you didn't open your mouth, some she-ghosts pull your soul out through the mouth, that's when they get you, when you open your mouth to scream.

With that kind of background, that kind of training in ghostly taboos, stories and superstitions unwittingly packed up and then unpacked along with the more visible luggage I brought to Australia with me, I suppose it's not surprising: the attraction I have for telling ghost stories. What is surprising is that after a lifetime of hopscotching the do and don't squares of easing and appeasing the parallel non-lives of unearthly creatures in Malaysia, I had to come to Australia to actually see one. I had to come to Australia to seriously consider what my grandmother says about luck.

And then again, maybe it wasn't so surprising - after all it was in Australia that I first acquired an inkling about what it *might* be like to *be* a ghost. A half and half creature, hybrid, always out of place. Belonging neither here nor there, exactly, in this life or the one left behind, and known only in broad generalisations. Instantly recognisable. All *pontianak* ghosts are the same, you know them from their salient features, their long black tangled hair and white gowns - similarly all Asians, upon first encounter or seen fleetingly or en masse, at post office counters, for example, or supermarkets, or lecture theatres - all Asians are alike, or all gay people, or all New Zealanders or Venetians perhaps, or all people from 'the East'. And each upon first encounter is regarded with suspicion, perhaps even with dread and loathing, not for what they are, but for what you think you know they are. A classic case of

'us and them'.

This works the other way too - this ghost-making, this demonising of the unfamiliar. For example, it's well known that the Chinese name for Occidentals is *gwei-lo*: ghost.

Unlike mine, invisible but heavy, my grandmother's luck is a thing she can see. Her luck is a red thread which was tied to her ankle before she was born. Everyone has such a thread, there's no use fighting it. It stretches out before you; your life is spent walking the path of this thread.

Always wash your feet after you've been out walking. Always take your shoes off before entering a house, a ghost may have attached itself to them. Never step on cracks. Cracks lead to holes in the earth in which a ghost may be lurking. Never lean against a wall during a thunderstorm, you will get stuck there.

For me, the power and attraction of the ghost story, with its paraphernalia of displaced beings and objects, its severed limbs or heads appearing in attics, its disembodied voices, its host of sighing spectres slipping through doors and walls to disrupt dinner parties - lies in its intention of spooking humans into a new awareness of their condition - the condition in which they live and accept the ways in which they live. For me, in the unghostly world most of us live in, the world where my grandmother's cautions and stories are dismissed as an old woman's superstitions, even by me, this is the *use* of the ghost story.

It allows us to cross the barrier between 'us and them' in a heightened, exaggerated way. It opens up a space, a chink in the wall, between us (what's known) and them (the unknown), and this 'opening' is what is, to me, so deliriously disturbing - suddenly all that we take for granted has shifted: the sky isn't above you, the ground may not be at your feet. Georges Bataille calls this opening effect *une déchirure* - a tear or wound laid open in the side of the real - through which the other, the outsider, the unnamed and often silent ones, may enter - and sometimes, just sometimes, if you're calm and steady, and keep your eyes and ears open instead of just being scared silly, you may notice, in the flash of time it takes a she-ghost to pull your soul out through your mouth - that the face floating above you isn't so very scary after all. Isn't so very different from your own. She has teeth, but so do you.

I love the way ghost stories enable one to wallow in a kind of delicious existential anxiety. The prickling of the skin, the eyes

widening, the heart leaping to the mouth - not unlike falling in love, you are suddenly knocked out of your complacency. Ghost stories, because they're 'just' stories, enable you to feel scared but safe at the same time. I love the way the impossible, presented as *fact*, enables one to see the boundaries of what's considered possible, and how these boundaries are defined culturally, socially. I love the mystery of the unknown that is at the heart of most things to most people, and how the ghost story, balanced on an axis of mystery as it is, reminds us of this. I'm thinking in my case, of the mystery of the insides of computers, for example, or bread baked perfectly, or how the share market works. I love falling asleep at night, in bed, not on a lumpy sofa, thinking that maybe tonight, the night will tear itself again, and I'll be awake, this time with my camera beside me. That woman will be hovering above me once more, and this time I'll be ready.

I love the possibility.

The week before I left for Australia my grandmother prepared a banquet of favourite foods I wouldn't get to eat when I was overseas. The table groaned under its weight of dishes as it did on feast days, birthdays and the days when I returned. My grandmother gave me a red t-shirt as a going-away present, a red packet of money for luck.

Although I didn't know it then, one year I went back to Malaysia carrying the thing I'd picked up on the Bondi cliffs with me. It was the year my grandmother's cautions and stories caught up with me; the year I discovered I hadn't fooled them out of existence merely by crossing the sea.

I returned for the Chinese New Year, not having seen my grandparents for several years. A family feud was in progress, my homecoming was seen as a peaceful link. At midnight, on New Year's Eve, I took photos of my grandparents' prayers and offerings. The next day, while guests ate peeled mandarins in the front room, my grandfather, robust and cheerful till then, collapsed. A few days later he died of the second heart attack.

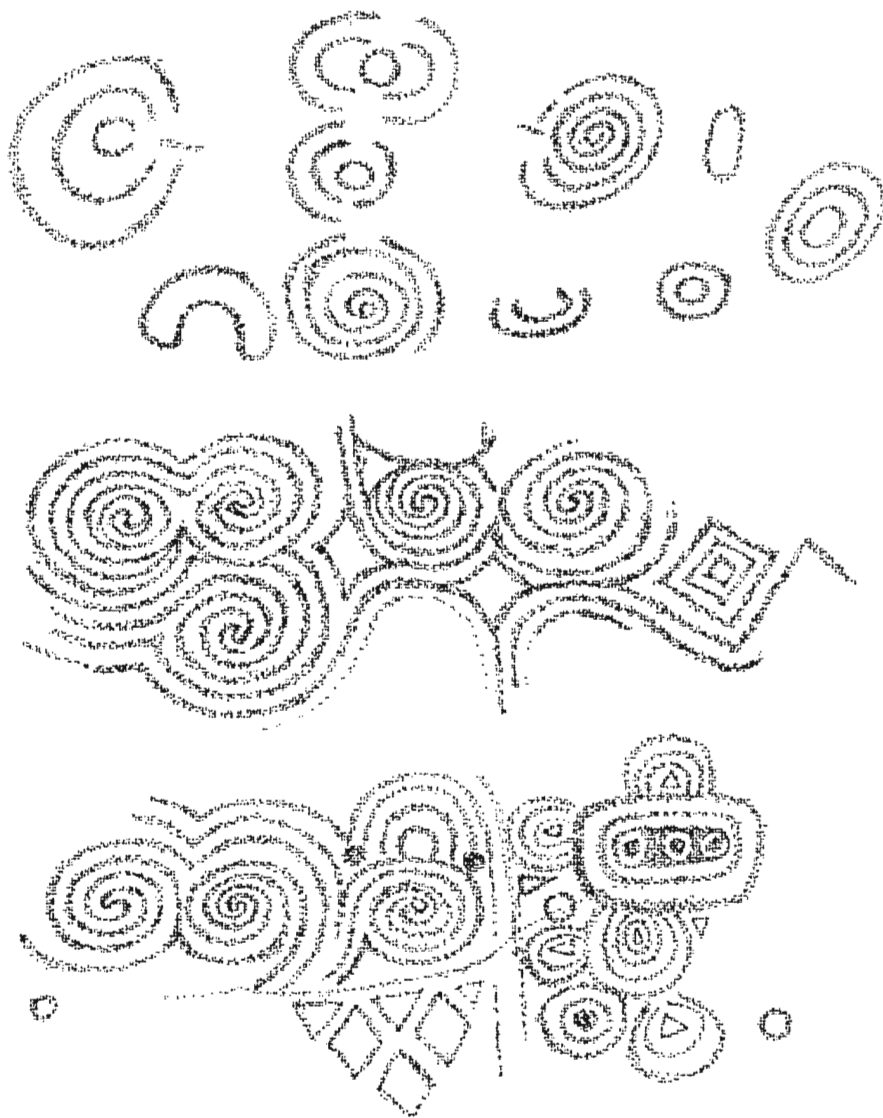
As well as the red thread tied to our ankles, my grandmother speaks of a 'luck account' which everybody has. Sometimes it's high, other times dangerously low. Then it attracts malevolent spirits which attach themselves to the unlucky person and create havoc. My grandfather's 'luck account' must have been even lower than mine when I came to visit. The New Year celebrations were cut short. His funeral lasted two days. A few months later I realised that my shoulders no longer felt heavy.

Inediti

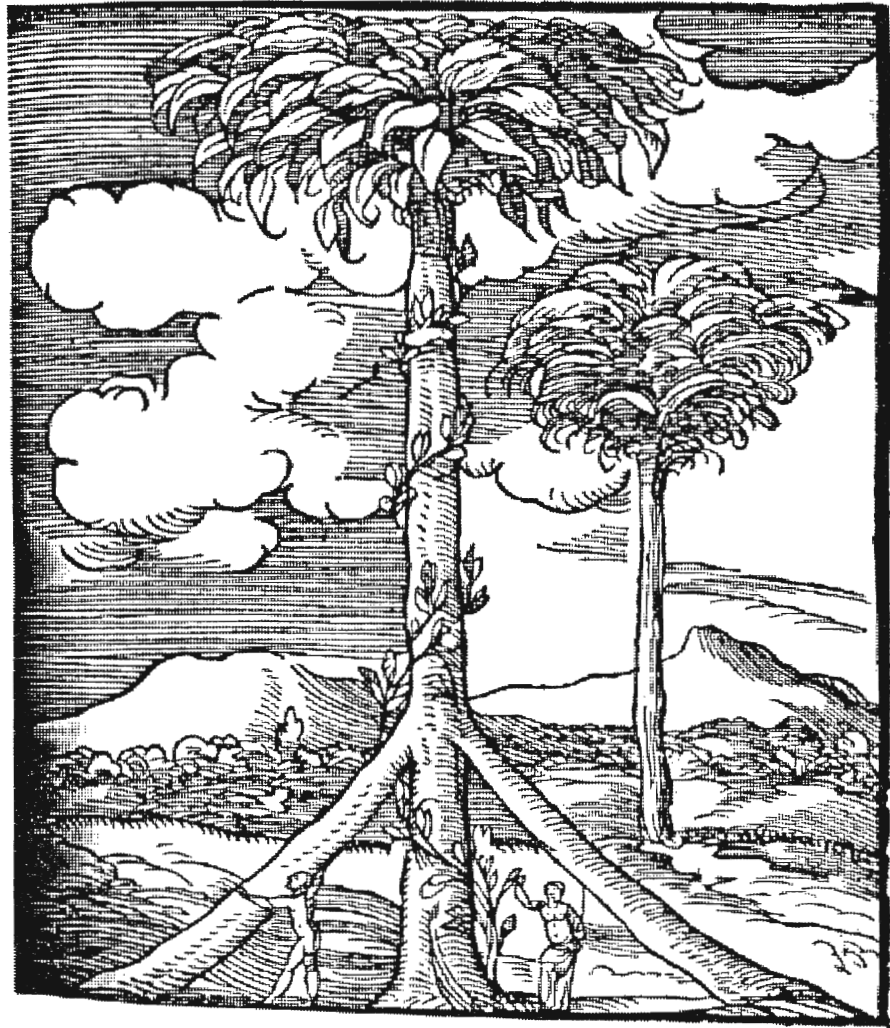
In Sydney I speak my bad luck's name in English, in Australian, now that the jinx has disappeared. I put a mirror in the window to deflect its possible return. Weeks later, thinking of television, computers and satellites, I take the mirror out. This is also the way I've always listened to my grandmother's stories: half-heartedly. A few days later I am burgled, the computer and television stolen.

These days I admit to being superstitious, but only from practical experience. I admit to the pleasures of reading and writing ghost stories. I phone my grandmother up and listen to what she has to say. I go to the window and put the mirror back.

Beth Yahp was born in Malaysia in 1963 and lives in Australia. She has written and edited several collections of essays and short-stories and her articles appear regularly on Australian periodicals. Her award-winning first novel *Crocodile's Fury* is reviewed in this issue of *Il Tolomeo*.



1- Newgrange kerb stone
 2- Newgrange entrance stone
 3- Kerbston. Knowth
 M. Cullivan 1998



Prospettive critiche

Appartenenze: La scrittura delle donne di colore nelle letterature di espressione inglese, a cura di Silvia Albertazzi, Bologna, Pàtron Editore, 1998, pp.180

Identificare ed esplorare nuovi territori che si allargano ad includere orizzonti inediti, è la grande sfida che le scienze letterarie devono affrontare alle soglie del terzo millennio. Che si tratti di autori o autrici contemporanei o, al contrario, che si ripescino da un oblio colpevole voci di qualche secolo fa per riproporne tutta la carica innovatrice, l'approccio teorico e i risultati raggiunti sono i medesimi: sottoporre ad un'indagine serrata e a volte spietata le nozioni di "canone" e "tradizione", categorie epistemologiche onnicomprensive ed allo stesso tempo sfuggenti ed ingannevoli, per approdare invece verso definizioni provvisorie, forse, ma proprio per questo destabilizzanti il senso comune ed aperte verso nuove possibilità combinatorie.

Silvia Albertazzi, nella sua Introduzione alla raccolta, conferma questa mia ipotesi di lettura: "Identificando nel rapporto con il canone il filo rosso che lega questi saggi, le autrici intendono, con una punta polemica, sottolineare come, mentre il canone postcoloniale va costruendosi sulle esclusioni di genere, le donne guardano costantemente alle opere della tradizione classica femminile, di per sé marginalizzata all'interno del canone britannico e americano, come a modelli da imitare e necessariamente superare per arrivare a trovare una propria voce" (9). *Donne di colore*, quindi, alla ricerca di una propria valenza simbolica all'interno di un campo referenziale tutt'altro che accondiscendente nei loro confronti, come ben si evince dal densissimo saggio di Daniela Fortezza che apre il volume e la prima parte di questo, "Critica e metacritica, tradizione e revisione del canone". Frutto innanzitutto di una vasta dislocazione storica operata dal colonialismo e dalla sua estensione mercantilista, la tratta degli schiavi neri, le categorie di "genere, razza ed etnicità" evocate nel titolo di Fortezza sottopongono ad un duro e necessario processo di revisione l'intero impianto teorico con il quale si è voluto, a partire dagli anni Settanta di questo secolo, rendere conto delle trasformazioni epocali che hanno attraversato ed attraversano le vite di tanta parte dell'umanità non-bianca e, di riflesso, i sistemi di pensiero che una critica a grande maggioranza bianca ha sinora prodotto. Femminismi multipli, dialogo opposizionale, la *positionality* descritta da Trinh T. Minh-

ha, portano le studioso afro-americane, caraibiche, indiane, latino-americane ed ovviamente bianche che interagiscono tra di loro in un dibattito serrato sebbene ancora frammentario, ad elaborare una "prospettiva globale" che Fortezza si augura riesca a "riaggregare la miriade dei femminismi di questo fine secolo" (53) ed a proporre un nuovo spazio di intesa tra donne del Primo e del Terzo Mondo sul modello del "Manifesto for Cyborgs" di Donna Haraway che efficacemente sbaragliava molte gabbie linguistiche ed identitarie a favore di "effective affinities" (56) capaci di suggellare nuove appartenenze. Sorprende un po' che nel quadro teorico tracciato con grande rigore e precisione stilistica da Fortezza, manchi l'apporto determinante, per questo tipo di dibattito, delle scrittrici americane bianche di fantascienza e femministe del calibro di Ursula K. Le Guin, Joanna Russ e Marge Piercy, alle quali si devono forse le formulazioni più originali e radicali sulle tante categorie epistemiche che ancora limitano il pensiero occidentale, ivi incluse le nozioni di razza, etnia, genere, differenza sessuale e specie.

Seguono a completare la prima parte del volume, l'intervento di Rita Monticelli sulla "necessità di passare dal parlare *per* o *dell'* altro/a, al parlare *all'* altro/a" (67) sentita da gran parte della "critica postcoloniale" proprio perchè "l'immissione nei propri percorsi critici di elementi quali la razza o il gender non solo revisiona ma anche apre spazi interpretativi che illuminano la letteratura (e le tradizioni culturali ad essa sottese) di nuove prospettive" (69), mentre Maria Giulia Fabi ripercorre il lento ed accidentato costituirsi di una tradizione discorsiva femminista afroamericana intesa come "matrilineaggio" ed espressa soprattutto da esponenti quali Alice Walker, Barbara Christian e Mary Helen Washington, nei cui scritti emerge una "volontà di influenzare il futuro riscrivendo o reinterpretando il passato" (81). La seconda parte del volume, "Prove di voce: scrittrici, modelli e canone", passa quindi ad esaminare singole autrici e le loro opere. Paola Marchionni ci introduce alla scrittrice Marlene Nourbese Philip, originaria di Trinidad e Tobago ma residente in Canada, la quale pone nelle sue opere, dotate di un notevole sperimentalismo, la "consapevolezza che per la scrittrice afro-caribica la relazione di affinità tra 'i-image' e 'word', vale a dire tra l'essenza di ogni espressione artistica propria dell'autore e i mezzi per rappresentarla, è stata annientata con l'annullamento di tutte le lingue africane nella società caraibica" (90). La lingua inglese diviene una "'anguish'" necessaria, allo stesso tempo "'mother tongue'" e "'father tongue'" (93), e come

strumento duttile ancorchè doloroso viene rimodellata per ricostituire una parvenza di comunicazione tra una madre e una figlia rese inarticolate dalla tragedia della tratta e della schiavitù, metafora allargata del colonialismo come "violenza sessuale" e del "corpo femminile come luogo in cui è iscritta l'esperienza cruenta del 'middle passage'". Trovo molto suggestivo il definirsi da parte di Nourbese Philip come scrittrice di "frontiera" piuttosto che ai "margini" della tradizione egemone (100), il suo voler promuovere "uno scambio rigeneratore tra svariati linguaggi, realtà ed espressioni letterarie".

Sulla "metafora del Silenzio" evocata da Paola Marchionni (98) come lama a doppio taglio che significa sia l'annullamento imposto dal colonizzatore che la riappropriazione di un "potente strumento di cambiamento", si apre anche il saggio che Sheila M. Downing ha dedicato ad alcune *life stories* di due autrici aborigene australiane, Sally Morgan e Ruby Langford Ginibi. Identificando nella "narrativa autobiografica [...] uno dei generi più importanti e diffusi della letteratura aborigena" (104), Downing ne precisa tuttavia le caratteristiche peculiari: "Queste storie sono spesso un insieme di biografia personale o autobiografia, di saga di famiglia e di gruppo sociale, di biografia raccontata e biografia storica, legate alla tecnica dello *story-telling* orale" (106). Concepite nell'ottica revisionista della *counter-history*, sia *My Place* (1987) di Morgan (recentemente tradotto in italiano per i tipi di Theoria) che *Don't Take Your Love to Town* (1988) di Langford Ginibi vogliono riannodare le fila spezzate dalla dominazione bianca con il proprio passato, un grande buco nero dove si sono perse le strutture della parentela, la propria lingua, l'appartenenza tribale ad un determinato territorio, la propria spiritualità e la coscienza stessa del sé. L'uscita graduale dall'invisibilità e dal silenzio diventa, per le due scrittrici, "una strategia, non solo di resistenza e di sopravvivenza, ma anche di opposizione" (117).

Anche per Cecilia Piccinini si tratta di "silenzii e voci di donne indiane" nella narrativa di Shashi Deshpande, autrice che sceglie di rimanere in India pur scrivendo in inglese. Sebbene ammetta apertamente il suo debito di scrittrice nei confronti della grande letteratura dell'Ottocento britannico, Deshpande preferisce "concentrarsi sui contenuti relativi al ruolo della donna nella realtà sociale indiana" ed attaccare duramente il "colonialismo" interno, "quello delle regole patriarcali che per secoli hanno piegato le donne del suo paese" (120-121). In un momento che vede il ritorno aggressivo del conservatorismo religioso e politico in India, i personaggi femminili della classe media

Prospettive critiche

messi in scena da Deshpande, "in bilico fra tradizione e modernità", ci fanno riflettere sul destino per molti versi enigmatico di questa grande civiltà. Intrappolate senza scampo all'interno di rapporti familiari particolarmente difficili, frutto spesso di matrimoni combinati, le donne create da Deshpande si consumano in una vana lotta "tra silenzio e parola, tra impossibilità di comunicare e ricerca di comunicazione" (124), in una sorta di spirale infernale che porta le protagoniste alla "negazione dell'esistenza stessa" (135), un universo subalterno ed oppresso comune a tante culture e che vede spesso il silenzio come unico rifugio, unica risorsa a cui attingere un possibile riscatto.

Il continente africano è rappresentato, nel volume, attraverso il saggio di Claudia Gualtieri sulla nigeriana Zaynab Alkali e la sudaficana bianca Elleke Boehmer. Dando voce alle popolazioni Hausa del nord, Alkali sceglie l'inglese come strumento necessario di divulgazione benchè lo trovi "agonising" (139), e il suo scrivere di "donne e delle loro storie di formazione" la porta ad affrontare tematiche comuni alle "maggiori scrittrici nigeriane" (Buchi Emecheta e Flora Nwapa) pur proponendo esiti diversi e meno "femministi" (141). Spesso il personaggio femminile di Alkali esprime un "modello di donna che ha imparato a mettere insieme i frammenti della propria vita segnata dalle vicissitudini e a lottare dall'interno della condizione in cui si trova, senza provocare fratture". Più sfumata la posizione di Boehmer che "parla del Sud Africa attraverso il non-detto e il negato" (154). Le sue protagoniste adottano infatti "una prospettiva volutamente parziale: quella della minoranza bianca privilegiata in un paese dominato dall'*apartheid*" (149); di riflesso, l'universo della "gente di colore, dei ghetti, della repressione politica" risulta "lontano, marginale, distaccato" proprio come viene vissuto ed interiorizzato dai bianchi attraverso la "mancanza di specificità" attribuita all'ambiente africano e la "peculiarità falsata dello stereotipo" (155) con i quali si tramandano discriminazioni e pregiudizi. Ambedue le scrittrici, conclude Gualtieri, "rivelano l'intento comune di oltrepassare i confini del paese di cui narrano, di rivolgersi ad un pubblico più vasto di quello africano, donne o uomini che siano, e di raccontare storie esemplari anche per il mondo fuori dell'Africa" (156).

Il bel saggio della curatrice, Silvia Albertazzi, chiude il volume ed apre provocatoriamente il dibattito sull'essenza stessa di ciò che noi definiamo letterature emergenti, postcoloniali, delle migrazioni, del multiculturalismo. Dove si pongono,

effettivamente, le autrici "di colore" considerate nel loro insieme, verso quali approdi si dirigono? Considerando le "scrittrici della diaspora indiana", Albertazzi indaga il loro rapporto conflittuale con la/città che ne testimoniano la partenza o l'arrivo di "migranti", ed i racconti che scaturiscono dal loro voler immedesimarsi nella "grande madre delle lettere britanniche novecentesche, Virginia Woolf" (173), una "presenza ingombrante" da cui dovranno liberarsi "per arrivare a una propria identità". Leena Dhingra, Meera Syal, Gita Hariharan, Bharati Mukherjee e Sunetra Gupta "si trovano spesso a negoziare il loro approccio alla città nei termini di *polis* perduta, *civitas* inospitale o, addirittura, *urbs* dove non è consentito mettere radici" (160), in una sorta di "trionfo della non appartenenza" che ne sottolinea la precarietà e la "dislocazione" spaziale e di identità. Belle le parole conclusive di Albertazzi e significative per l'intero volume che rappresenta un contributo di valore nella vasta problematica delle nuove letterature: "Al mito revisionista della nazione che, fondato su una visione magica della storia, ha reso popolari i romanzi dei loro colleghi maschi in tutto il mondo, le scrittrici della diaspora indiana cominciano ora a contrapporre, timidamente ma caparbiamente, il mito rivoluzionario della rifondazione (del reale, del genere, della storia). Non si tratta più soltanto di scrivere - o de-scrivere - da una nuova prospettiva temporale; ora è questione di leggere - e ri-leggere - gli spazi della narrazione e della vita" (174).

Paola Galli Mastrodonato

Nella galassia dei post-femminismi: *Appartenenze. La scrittura delle donne di colore nelle letterature di espressione inglese*, a cura di Silvia Albertazzi, Bologna, Pàtron, 1998 pp.180

All'inizio degli anni 80, a proposito della nuova fase del pensiero femminista, Julia Kristeva scriveva "this feminism situates itself outside the linear time of identities which communicate through projection and revindication. Such feminism rejoins, on the one hand, the archaic (mythical) memory and, on the other, the cyclical or monumental temporality of marginal movements" (*Women's Time*, 1981). Qualche anno più tardi, Gayatri Chakravorty Spivak riscontrando una stretta connessione tra l'ideologia imperialista e l'individualismo femminile dominante nella letteratura inglese dell'ottocento, sosteneva che in questi testi i lettori del terzo mondo difficilmente ritrovano una loro identità culturale. "I would hope that an informed critique of imperialism" - ribadiva la studiosa nel saggio *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism* - "granted some attention from readers in the First World, will at least expand the frontier of political reading."

In questi ultimi anni, la pratica culturale e politica del femminismo ha abbandonato l'ottica eurocentrica in favore di una visione transeuropea e ha iniziato a collegare le tematiche di genere a questioni etniche, razziali, geopolitiche. Nella raccolta di saggi *Appartenenze*, il titolo allude appunto alla varietà di proposte multiculturali in cui si ritaglia, oggi, l'identità di genere. Il discorso sulla scrittura delle donne di colore che occupa la seconda parte del volume si appoggia sull'impianto teorico-metodologico della prima parte (i saggi di Daniela Fortezza, Rita Monticelli e Maria Giulia Fabi), perchè, come ci avverte Silvia Albertazzi nella prefazione, è necessario innanzi tutto comprendere le trasformazioni delle problematiche femministe operate da studiose e critiche del mondo asiatico, afroamericano o, comunque, non europeo. L'opposizione binaria maschile/femminile, per esempio, elemento fondante del femminismo arcaico, peraltro già messa in discussione da Hélène Cixous, che la riteneva responsabile di una gerarchia di valori dogmatici e rigidi quanto quelli patriarcali, è ora sostituita da una nuova *geography of identity* che, prescindendo dall'idea di una condizione femminile universale, punta sull'interconnessione dei particolarismi etnici, razziali, culturali, linguistici. In questa visione l'alterità femminile viene interpretata come

Prospettive critiche

molteplicità e ibridazione di identità e l'elemento costitutivo di genere non è soltanto quello della differenza sessuale, ma le diversità tra donne, determinate da razze, etnie, culture, linguaggi, religioni, classi e radici storico-geografiche. In altre parole - e questa è l'idea fondante della raccolta in questione - il pensiero femminista contemporaneo punta sulla globalizzazione sottolineando le varietà delle sue espressioni e le molteplici "appartenenze".

Nella galassia dei post-femminismi diventa, tuttavia, difficile intendersi su sigle e definizioni: il termine *feminist criticism* "il grande ombrello sotto il quale coesistono numerosi e diversi femminismi di impianto culturale occidentale" (p. 21), ma, accanto ad esso si affermano l'*Afro-american feminist criticism* "ramo del grande albero dei *black feminisms*.... e il *third world feminist criticism* che raggruppa una varietà di aree geografiche - americane, asiatiche, australiane - e di tecniche alle quali è spesso associato il termine *post-colonial*". (p.21)

L'analisi dei molteplici aspetti dei femminismi mondiali non può che risultare sovrabbondante e confusa, così come le citazioni da opere di studiose assai note (Nancy Friedman, Teresa de Lauretis o Donna Haraway...) o meno note (Chandra Talpade Mohanty, Chela Sandoval, Trinh T. Minh-ha...) non aiutano il lettore a comprendere fino in fondo obiettivi e strategie della cultura delle donne. Uno dei pregi dello studio in questione, tuttavia, è quello di fare chiarezza su questioni terminologiche; apprendiamo, per esempio, come la parola terzo mondo, inizialmente usata per "sottolineare uno stato di indigenza economica e di emarginazione sociale" (p. 23) sia ora rivendicata nella storia delle relazioni coloniali come orgogliosa forma di *self-empowerment* (Gayatri Spivak nel saggio sopra citato parla di *worlding the third world*), mentre *postcolonial* implica una "duplice analisi che accanto a fattori etnico-razziali deve tener conto anche degli effetti del colonialismo sulla scrittura". (p.23)

Dedicata più specificamente a problemi della scrittura, la seconda parte del volume presenta l'opera di alcune figure femminili di particolare rilievo nel panorama postcoloniale. Le scrittrici di cui si occupano Paola Marchionni, Sheila M. Downing, Cecilia Piccinini, Claudia Gualtieri e Silvia Albertazzi offrono un esempio di marginalità assai particolare, in quanto, pur essendo "donne di colore" non appartengono alla cultura afroamericana; nelle poesie della caraibica Marlene Nourbese Philip, nelle *life stories* delle aborigene Sally Morgan e Ruby Langford Ginibi, nei romanzi della nigeriana Zaynab Alkali, nella narrativa delle scrittrici nate e vissute in India o appartenenti alla diaspora indiana, si coglie lo

stesso disagio nei confronti di una lingua estranea (l'inglese), di modelli culturali non propri, di un canone letterario che rispecchia esperienze e storie di altri mondi. "Attraverso un uso originale, inedito della lingua inglese le scrittrici esaminate pervengono a una messa in discussione e revisione tanto del canone occidentale quanto della letteratura maschile dominante nei loro paesi d'origine". (p.11) L'annotazione di Silvia Albertazzi mi pare possa riassumere uno dei principali motivi di interesse per questa raccolta che, pur con la sua impostazione accademica, è una lettura imprescindibile per chi voglia fare il punto sulla letteratura postcoloniale.

Anna Rosa Scrittori

Aspetti e problematiche della critica postcoloniale e del teatro canadese.

Per Brask, *Contemporary Issues in Canadian Drama*, Blizzard Publishing, Winnipeg, 1995, pp. 249; Helen Gilbert, Joanne Tompkins, *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*, London, Routledge, 1996, pp. 344. Brian Crow, Chris Banfield, *An introduction to post-colonial theatre*, Cambridge U.P., 1966, pp. 186. *Theatre and the Canadian Imaginary*, ed by Joanne Tompkins (a special issue of *Australasian Drama Studies*) 29, 1996, pp. 253

La prospettiva che si indica nella raccolta curata da Per Brask è quella di collocare e comprendere il testo teatrale nel contesto culturale nel quale esso è stato scritto e rappresentato. I termini di riferimento sono postmoderno e postcoloniale, mosaico e caleidoscopio nelle loro varie applicazioni. I saggi raccolti sono, da questo punto di vista, originali ed innovativi, in quanto ampliano la veduta che il lettore in genere ha del teatro canadese, e inoltre si scelgono opere non contenute nelle antologie canoniche di Wasserman, Perkins o Plant esaminata da C. Johnson in "Wisdom Under a ragged Coate": *Canonicity and Canadian Drama*". L'attenzione, ad esempio, si sposta al teatro di immagini, come fa S. B. Hood in "Theatre of Images: New Dramaturgies", e al teatro interdisciplinare. Molto teatro canadese dei primi anni sessanta fu motivato dalla ricerca della nazionalità o canadesità, che però come dice Alan Williams in *Ellipsis* (1990) significava "sort of Scottish descent". Considerata la crescente complessità della società canadese quella idea di teatro si mostrò col tempo inadeguata a rappresentare il Canada. In particolare attori e scrittori di gruppi minoritari, già nel 1989, si ponevano il problema della scelta di attori per ruoli non tradizionali. A differenza di quanto accadeva negli USA, in Canada c'era, e c'è, difficoltà ad accettare una Giulietta negra o un Romeo giallo. E' una difficoltà che può essere giustificata su base semiotica, però un allestimento scenico genera significato in relazione ad un pubblico specifico e reale, e non per mezzo di un sistema semiotico autonomo e distaccato dalla realtà. Le previsioni demografiche prospettano che nell'anno duemila solo il dieci per cento della popolazione di Toronto sarà bianca e di origine anglosassone e questo fatto implica, di per sé,

Prospettive critiche

una necessaria revisione della politica di molti teatri, simile a quella attuata al Firehall Theatre in Vancouver. Concetti umanistici 'universali' vengono sostituiti dal 'diverso' postmoderno, un termine che, in questo senso, indica la necessità di scegliere testi prodotti da gruppi minoritari (non inglesi o francesi) e di scegliere e preparare professionalmente elementi appartenenti a tali gruppi. Da un punto di vista ideologico Brask si rifà a Jean-François Lyotard che, in "Lessons in Paganism", pone la ragione come pagana, contraria a qualsiasi assolutizzazione e invece sensibile alla idea caleidoscopica di storia fatta di una serie di racconti che si associano e dissociano dinamicamente. Questa è anche la prospettiva con la quale leggere A. Filewod nella sua acuta analisi di *The Village of the Small Huts* di Michael Hollingsworth.

Susan Bennett, in "Text as Performance: Reading and Viewing Djanet Sears's *Afrika Solo*", si pone ad esempio il problema di capire il senso della presenza significativa del canto in dialetto africano, di vari tipi di tamburi africani i quali forniscono il contesto dell'azione, ma che funzionano diversamente a seconda di chi guarda. Se si tratta di un bianco europeo, essi si associano al dramma esotico; se lo spettatore è africano il messaggio è quello relativo al senso di comunità. Lo spettatore segue Djanet nella sua ricerca alla scoperta delle radici. I meccanismi di identificazione con, e di differenziazione dalla propria cultura richiamano quelli descritti da Verdecchia in *Fronteras Americans*, di cui si parlerà più avanti. La persistente domanda della protagonista "Where the hell am I from?" si risolve in una cacofonia di musiche diverse (reaggae, calypso, l'inno nazionale britannico) che riflette la sua confusione interiore.

Di particolare rilevanza è l'analisi di *The Spirit of Shivaree* di E. Little e R. P. Knowles, i quali, oltre ad indicare una genealogia del "community play", si soffermano su aspetti antropologici e sulla problematica sociale relativa a questo tipo di opera. Necessaria anche la distinzione tra comunità territoriale e comunità relazionale, tra dramma comunitario e dramma orientato in senso comunitario. In queste distinzioni sta la dinamica sociale che il "community play" riflette, sta il rapporto tra la cultura e la memoria storica locale e l'intervento, inevitabile, di elementi esterni, che comportano aggiustamento di prospettive, mediazione e negoziazione. Ciò che interessa è, oltre agli aspetti problematici, quelli specificatamente teatrali che svolgendosi all'aperto richiamano tropi del teatro medievale e, coinvolgendo direttamente il pubblico, si fanno occasione di serio dibattito politico.

Gli stimoli e le sfide che il teatro in quanto

fenomeno culturale pone forse si vedono con ancora maggiore evidenza quando lo spettatore, o il lettore, si avvicina al teatro nativo. E questo non prima di aver affrontato il punto ideologico della cosiddetta "political correctness", ovvero del diritto che si potrebbe avanzare di impossessarsi di culture diverse dalla propria. A. Grant, in "Native Drama: A Celebration of Native Culture", descrive lo sviluppo della problematica relativa agli indiani e si sofferma su alcune opere recenti di D. D. Moses, T. Highway, Y. Nolan, M. Mojica, D. H. Taylor, Maria Campbell, per mettere in evidenza quale difficoltà uno spettatore bianco incontri dinanzi a forme e convenzioni che non appartengono alla sua cultura, come ad esempio l'androginità del "Trickster", la mescolanza di generi, il carattere dello humour indiano, il senso del rapporto tra mondo reale e mondo spirituale.

E' un dibattito, quello relativo alle sensibilità nazionali e individuali, che è, ad esempio, anche al centro della drammaturgia di Judith Thompson e di Betty Lambert in "the Culture of Abuse in *Under the Skin, This is for You Anna, Lion in the Streets*". Qui si tratta di violenze su minorenni che, essendo collocate all'interno della famiglia, finiscono per scardinare l'istituzione della famiglia come luogo ideale di crescita e parimenti l'idea della società, con una chiara correlazione tra l'abuso e il sistema sociale. Seguendo posizioni ideologiche attuali, Lambert pone alla base dei suoi drammi l'istituzionalizzazione dell'eterosessualità come elemento dominante, causa della vittimizzazione della donna e precondizione dell'abuso di donne e bambini. Con maggiore intensità Judith Thompson porta in scena la medesima problematica, ma mediante una struttura anti-aristotelica fatta di episodi apparentemente distaccati che si richiamano attraverso personaggi, elementi, fatti.

Quattro saggi sono dedicati a zone specifiche del Canada. Questa è un'utilissima focalizzazione che la raccolta offre trattandosi di un paese come il Canada che tende ad essere riassunto nell'Ontario e che, per contro, si vede alquanto sfilacciato nella sua estensione dall'Atlantico al Pacifico. L'attenzione va alla British Columbia, alle Prairies, al Québec, al Canada Atlantico. Denis Johnston elenca le attività dei vari teatri esistenti nella British Columbia e si sofferma sulla varietà di opere prodotte da autori come Tom Cone, Margaret Hollingsworth, Margo Kane, Morris Panych, Sally Clark. Un'idea molto complessa e problematica dà Diane Bessai della drammaturgia delle "prairies", in "Centres on the Margin: Contemporary Prairie Drama", elaborando sul concetto di "regionalismo", sul suo significato comune e sulla centralità

rivendicata dalla marginalità, sull'evoluzione delle tematiche che Connie Gault pone al centro di *The Soft Eclipse*, utilizzando, ad esempio, varie figure di donna, la cui interiorità si rivela nel momento in cui il sole subisce una eclissi. Analogamente *Odd Jobs*, di F. Moher, riprende elementi dell'ansia urbana che fanno trascendere la prevedibile prospettiva del "prairie naturalism". Questo accade in modo ancora più sconcertante in *Blade*, in cui Y. Nolan, ricreandol'ambiente di Winnipeg, allarga però la problematica al modo in cui Angela viene descritta dalla società e dai media, secondo modelli stereotipati che questi usano per descrivere la vicenda di una ragazza metis. Un "no" viene dalla drammaturgia quebecchese contro tutto ciò che ha prodotto il senso di abnegazione, no alle mistificazioni folcloriche del passato, no al patriarcato, no alla pura evasione, no all'impovertimento immaginario. In "Spiritual Resistance/Spiritual Healing: Tremblay, Dalpé, Stetson, Champagne, Marchessault", D. Salter mette l'accento sulle tematiche sociopolitiche, sui luoghi e sugli spazi liminali che i protagonisti devono percorrere per ricercare la propria identità, per riuscire a tradurre situazioni sociali e famigliari distopiche in situazioni utopiche. Un problema analogo sta al centro di molta produzione del Canada Atlantico come mostra D. Lynde in "In/Visible Drama of Atlantic Canada". Il problema comune dei vari protagonisti è quello di ridefinirsi e di riorientarsi in un mondo che cambia. E' una problematica che molto suggestivamente si raffigura in *Possible Maps* di E. Riche con la creazione di mappe immaginarie da parte di un cartografo, Performer, simbolo della volontà di creare un mondo nuovo e poi processo attraverso il quale si cerca di ridisegnare la mappa della propria vita. Ma esistono opere che mettono in scene situazioni famigliari, problemi sociali come quello dell'AIDS, situazioni da "black comedy", istanze femministe.

Post-colonial drama. Theory, practice, politics, il primo di ampia portata tanto per la problematica trattata quanto per lo spettro dei testi considerati, si propone di mostrare come, nel contesto post-coloniale, il teatro assuma una funzione anti-imperialista. Il significato stesso del termine post-colonialismo, piuttosto che indicare semplicemente un momento cronologico, è usato per indicare la contestazione di ogni discorso coloniale e di ciò che lo caratterizza. Pertanto l'attenzione è diretta alla lingua, alla religione, all'istruzione, all'arte, alla cultura popolare. Secondo la definizione di Alan Lawson, il post-colonialismo è quindi un termine che indica la precisa volontà di smontare gli effetti del

Prospettive critiche

colonialismo in tutti i settori della società, oltre che svelare persistenti ideologie di tipo coloniale.

Viene naturale un paragone con il post-modernismo, termine anch'esso inteso come espressione del desiderio di smontare le regole di genere, di autorità e di valore estetico. Al post-colonialismo si attribuisce, però, un taglio più specificatamente politico, ovvero quello di destabilizzare l'autorità politica dell'imperialismo. Da questo punto di vista il teatro mostra una diretta rilevanza nella discussione post-coloniale proprio per la sua capacità di intervenire direttamente nel contesto politico e di provocare vaste e vivaci reazioni. Il merito di questo libro è anche quello di non omogeneizzare le produzioni artistiche e letterarie delle diverse colonie, che invece sono analizzate in riferimento senza dubbio a fenomeni comuni, ma al tempo stesso differenziate e contestualizzate.

Il teatro è stato trascurato negli studi post-coloniali anche per la difficoltà di accedere ai testi e, soprattutto, alla loro rappresentazione, spesso difficilmente documentabile. Questo testo intende pertanto rivolgersi a specifici settori, quali il linguaggio drammatico, l'uso dello spazio e del tempo teatrale, la manipolazione delle convenzioni. Il fine non è, infatti, quello di seguire e descrivere lo sviluppo drammatico nelle varie parti del mondo post-coloniale, o di sviluppare un approccio storico, o di determinare categorie drammatiche, è piuttosto quello di fornire degli schemi e strumenti di lettura utili a decostruire il pensiero e la pratica imperialista.

Si sa bene che un capitolo della storia della colonizzazione riguarda l'uso dei classici, l'idea della centralità della cultura inglese, la sua portata 'civilizzatrice' (si veda l'ironia di Ryga, p. 15); allora il modo in cui la letteratura inglese viene ridescritta dall'autore coloniale è anch'esso un mezzo attraverso il quale le strutture del potere vengono messe in discussione. Non si tratta semplicemente di intertestualità. L'intenzione critica identificabile come 'counter-discursive' ha uno scopo più ampio. Per questa ragione certi testi che riprendono autori classici, ad esempio Euripide, non riescono ad essere 'counter-discursive' proprio per l'incapacità di mettere a fuoco le relazioni di potere in Australia (*A Refined Look of Existence* di R. Milgate) o in Nuova Zelanda (*Mr O'Dwyer's Dancing Party* di J. K. Baxter). I mezzi per esserli non solo solamente legati al testo, ma la contro-discorsività si manifesta necessariamente in aspetti extra-testuali come la coreografia, la musica, i costumi, la mimica, la scelta degli attori.

Ovviamente autore centrale nel periodo coloniale fu Shakespeare, i cui testi servirono

a scopi politici. Per tutto il periodo coloniale e anche post-coloniale, Shakespeare rappresenta il punto di riferimento dell'attività teatrale, per attori, registi, pubblico. La presenza del testo shakespeariano è di per sé una indicazione di centralità che marginalizza l'attore e il regista coloniale. In questo contesto si colloca l'opera di Utpal Dutt in India che negli anni '50 ha cercato di rivoluzionare l'approccio a Shakespeare introducendo le tecniche *Jatra*. Allo stesso modo Walcott, in *Dream on Monkey Mountain* (1967), ha una scena in cui Shakespeare viene impiccato come promulgatore della cultura occidentale. E, in *Branch of the Blue Nile* (1983), la storia di Cleopatra viene adattata al contesto caraibico con consapevolezza metateatrale. Il problema di come rappresentare Shakespeare riappare in *The Golden Age* (1985) di Louis Nowra e in *Not Now, Sweet Desdemona* (1968) di Murray Carlin. Nel primo, *King Lear* è quello di N. Tate e, nel secondo dramma, *Othello* è letto in chiave razziale.

Naturalmente il testo che è stato soggetto a riscrittura e reinterpretazione è *The Tempest* per l'opposizione di cultura e natura e per lo sventato pericolo, in esso contenuto, di possibili matrimoni misti. E quindi Caliban diventa il simbolo della resistenza al colonialismo nelle rappresentazioni post-coloniali, ma anche in Inghilterra la tematica coloniale venne messa in piena evidenza da J. Miller nel 1970. La produzione dello Skyline Theatre nel 1989 presenta Caliban e Ariel come indiani nativi della nazione Haida, espediente attraverso il quale si dà ampio spazio sulla scena alla vivacità della cultura, in particolare nel 'potlatch', festa invernale indiana che si fa 'masque'. Gli autori a questo riguardo fanno riferimento alle opere di O. Mannoni, F. Fanon, G. Lamming, e M. Dorsinville, i quali affrontano il problema posto dalla relazione tra Prospero e Caliban; e riferimento si fa a *Une Tempête* (1969) di Aimé Césaire. David Malouf, in *Blood Relations* (1987), ricolloca *The Tempest* nel contesto australiano accentuando le conseguenze razziali del dominio europeo. John Murrell invece colloca il suo *New World* (1984) a Vancouver Island, la cui freschezza dovrebbe poter ringiovanire la coscienza vecchia e cinica del vecchio mondo.

Altrettanta attenzione viene dedicata al rapporto tra Crusoe e Friday, soprattutto in riferimento a *Pantomime* (1978) di D. Walcott; alle influenze del teatro greco, in particolare *Le Baccanti* di Euripide nella riscrittura di Soyinka, *The Bacchae of Euripides* (1973), e *Antigone* di Sofocle nella riscrittura di Fugard in *The Island* (1973). Per quanto concerne il mito cristiano con il suo effetto disastroso sulle culture indigene, si sottolinea la strategia

di strappare la popolazione dal suo contesto naturale verso le missioni e le scuole di stampo occidentale, al fine di minare la solidarietà e l'unità della tribù e della famiglia. Si hanno sull'argomento *No Sugar* (1985) di Jack Davis e *Job's Wife* (1992) di Yvette Nolan, scrittrice Métis, che immagina Dio che si porta via il suo bambino nel mondo degli spiriti. E di argomento biblico sono anche *Capricornia* (1988) di L. Nowra e *The Serpent's Fall* (1987) di S. Cathcart e A. Lemon.

Un argomento di notevole importanza è quello delle diverse convenzioni drammatiche presenti nel teatro occidentale e nel teatro indigeno. La definizione aristotelica di mimesi qui non sembra essere rilevante. Per quanto concerne ad esempio il teatro africano bisogna far convivere i due modi "presentational" e "representational". Realtà e finzione coesistono simultaneamente. Questo spiega anche come si deve intendere il rituale, il quale non può mai essere 'finzione'. Il rituale presenta sempre una realtà, che non deve essere messa in discussione. Ad esempio quando si presenta l'*egungun*, ovvero il culto di morte, e quando colui che presenta il rito parla "in a croaky voice", significa che la voce indica la presenza del mondo cosmologico degli antenati. Il rituale preferisce azioni presentazionali (*showing, telling, dancing, drumming, singing* e altre forme di comunicazione che mantengono la distanza tra "performer" e soggetto). E ignora forme rappresentazionali (imitazione, impersonazione e altri modi che indicano la unità di "performer" e soggetto. A volte include i due modi. In alcuni rituali africani un uomo rappresenta un dio, ma non diventa un dio. In altri casi colui che mette in scena l'*egungun* non simboleggia gli antenati, è lo spirito degli antenati. Questa trascendenza coinvolge una trasformazione che fa sì che egli diventi il veicolo delle azioni di un dio o dello spirito degli antenati. Queste sono rappresentazioni rituali metonimiche, poiché le azioni dell'attore sono l'attributo del dio o dello spirito invocato.

Il rituale non può essere 'ricostruito' com'era in origine. Può essere mescolato ad altre forme per mostrare i cambiamenti provocati dal colonialismo. Soyinka, ad esempio, mescola elementi del dramma occidentale con il rituale Yoruba per collocare il rituale nel mondo moderno. Quando il rituale viene inserito nel teatro non è più rituale; non ha più valenza religiosa (comunicazione magica tra l'uomo e le forze naturali ecc), ma semplicemente drammatica. Tuttavia la proposta del rituale a teatro serve a superare la razionalità del discorso imperiale e a esprimere "the mythos of the community". Allo stesso scopo serve l'uso della maschera, del suono e di strutture

Prospettive critiche

temporali e spaziali, diverse da quelle naturalistiche, che indicano il ritorno a valori tradizionali o indigeni. Esempi sono *The Sacrifice of Kreli* (1976) di Fatima Dike, *Township Fever* (1991) di M. Ngema, *The Broken Calabsh* (1984) di T. Onwueme, *No Sugar* di J. Davis e due opere canadesi, *The Book of Jessica* (1981) di M. Campbell e *No'Xya* (1990) di D. Diamond.

Analogamente al rituale anche il carnevale costituisce un mezzo e un archivio di prassi teatrali. Fonde pratiche precedenti alla colonizzazione ed elementi derivati dalla colonizzazione. I riti carnevalizi servono per molti aspetti a sottolineare uno stile di rappresentazione che decentralizza le convenzioni imperialiste. I suoi caratteri sono infatti il non-naturalismo, la teatralità consapevole, la scelta di uno spazio pubblico, di attività comunitarie, l'uso di linguaggi locali. Un esempio paradigmatico è fornito dal carnevale di Trinidad, che ha ispirato i drammaturghi caraibici, poiché esso è un'accusa alle ingiustizie sociali basate sulla gerarchia razziale. Il carnevale sottolinea le funzioni trasformative dell'uso del costume, del ruolo, della lingua, della musica, e della danza. Il carnevale divenne espressione della cultura negra perché poneva al centro la rivolta contro la schiavitù, e diventa un veicolo dei ribellioni contro l'autorità coloniale. Alla storia del carnevale appartiene la musica e la storia della proibizione dell'uso dei tamburi africani, sostituiti da "pans", anch'essi proibiti e fonte di conflitto tra le classi inferiori e l'autorità. Nella seconda metà dell'800, si presentarono forme di conflitto ritualizzate come lo 'stick fighting' condotto dagli 'jamet' che erano esclusi dalla società per il loro colore, mancanza di istruzione, povertà. Alla fine del secolo gli 'stick fighters' furono sostituiti dagli 'English Pierrots' e dai 'Pierrot Grenades' che usarono la lingua per mettere alla berlina la lingua imperialista britannica. Per queste ragioni si riconosce che il carnevale diede un'apporto essenziale allo sviluppo della rappresentazione teatrale, che è ricca di musica, canzoni, mimica, danza e dialogo.

Da un punto di vista teorico Wilson Harris concorda con Bakhtin nel vedere nel carnevale un evento rigenerativo realizzato attraverso la parodia, la caricatura e la maschera. E' anche il modo in cui una realtà polifonica si oppone all'ordine monologico del colonialismo. Nel discorso post-coloniale il carnevale mette in scena la differenza nella sua capacità sovversiva. Il punto è poi quello di esaminare in quale modo il carnevale traduce le teorie in azione. Va sottolineata innanzitutto la sua inclusività: essendo un teatro popolare, della strada e della piazza, elimina la differenza tra attore e pubblico. Quindi, come il rituale, il

carnevale favorisce una arena teatrale piuttosto che la forma del teatro contemporaneo e permette una fluidità di partecipazione. Lo spazio teatrale, piattaforme o "floats", rimangono spazio mobile, mutevole, momentaneo. Gli spazi sono sempre dinamici e sono sempre significativi per un teatro post-coloniale: quindi la piazza, il mercato, l'arena, il crocicchio, la strada sono luoghi ove si pone l'identità di una società multiculturale. Accanto al luogo, la varietà della musica che fonde apporti diversi, la percussione di memoria africana, la musica latino-americana, recentemente la musica indiana, la musica americana. Il linguaggio mette in evidenza gli aspetti performativi, cioè il suono, prima di quelli semantici. Il carnevale sfrutta le risorse di una tradizione orale. E' un linguaggio che si distanzia dall'uso normale e sociale.

Analogamente il corpo appare qualcosa di aperto, multiplo, in trasformazione. In questo modo rompe l'idea di un ego-ideale fisico occidentale. Attraverso il movimento, la maschera, il corpo del colonizzato mostra resistenza e sfugge all'autorità. I continui 'balzi' indicano vitalità, esplicita trasgressione sessuale, un senso di fisicità. Anche se il movimento avviene per "patterns", essi non significano la disciplina del corpo, ma un movimento comunitario. La maschera è legata al ruolo. La maschera serviva a mantenere l'anonimicità soprattutto quando attraverso il Pierrot Grenade si faceva la satira di personaggi politici. Oggi la maschera serve a eliminare ogni e qualsiasi forma di classificazione sociale. Il personaggio mascherato acquista una funzione archetipica quando un gruppo ha una uguale 'faccia' come propria identità. Inoltre, nel caso di travestimento—cross-culturale e di genere—si sovverte la binarietà e il presentarsi come un 'corpo altro' assume una funzione sovversiva. Il senso metateatrale inoltre ci rende consapevoli della consapevolezza del ruolo assunto, il che indica anche la medesima consapevolezza nel pubblico. Il pubblico, pertanto, è direttamente coinvolto in quello che si vuole rappresentare e quindi induce anche ad una continua revisione della rappresentazione. Questi aspetti sono presenti in autori come Errol Hill, Earl Lovelace, Mustapha Matura, Derek Walcott e si ritrovano nel teatro sperimentale Yard Theatre di Marina Maxwell, e nel Trinidad's Village Theatre. A volte il riferimento è a festività analoghe al carnevale di Trinidad. Nella Guyana, la gente partecipa all'annuale 'tramp', marcia che si ritrova in Ian MacDonald, *The Tramping Man* (1969); a Santa Lucia la festa corrispondente al carnevale è la festa di La Rose che si ritrova nella commedia di Roderick Walcott, *Tha Banjo Man* (1971); in Jamaica il carnival drama si

rifà alla festa del Jonkonnu che si ritrova in *Maskerade* (1973) di Sylvia Wynter. Infine una iniziativa di Sistren Theatre Exchange, *Ida Revolt Inna Jonkunnu Stylee* (1985) riassume elementi di cultura dominicana, cubana, di Trinidad e St Vincent.

Altro tema al quale il libro dedica grande attenzione è il concetto di storia che viene intesa come un testo aperto all'interpretazione. In altri termini, la storia non è il passato, ma una riconsiderazione dinamica del passato che ha rilevanza per il presente e per il futuro. Greg Dening, sulla scia di Hayden White, rifiuta di pensare che dalla storiografia tradizionale il presente nasca dalla traiettoria di un passato ricostruito; mette l'accento sul processo di scelta e organizzazione degli eventi. Ciò equivale a rifiutare l'idea che la storia coincida con la visione eurocentrica, che cioè la storia di una colonia inizi nel momento in cui i bianchi l'hanno scoperta. Questa impostazione ha di fatto spiazzato la storia locale e, al tempo stesso, il potere politico. La storia come qualcosa di fisso, di vero e di immutabile, legata alla forma scritta, va assieme all'idea del tempo lineare e dello spazio frammentato in luoghi e popoli che vedevano le cose in modo del tutto diverso.

Il dramma postcoloniale affronta questo problema e ridefinisce l'idea della storia. Drammi e drammaturghi costruiscono dei contesti di discorso per discutere un presente politico, artistico che si rifaccia a momenti precoloniali e postcoloniali e anche tende a costruire il contesto specifico per capire gli eventi di cui si tratta. I riferimenti sono ad altri modi di vedere lo spazio e il tempo, legati al raccolto, al tempo atmosferico, agli animali. Si tratta quindi di de-colonizzare la storia, che ha nominato, definito. Il dramma in particolare usa varie tecniche per mettere in primo piano certi aspetti invece di altri, creando diverse prospettive. Invece della pura linearità delle parole, il dramma si offre per presentare versioni opposte del passato, per ricostruire il passato e, quindi, anche per mettere in discussione l'autorità basata sulla costruzione storica. La figura dello story-teller è essenziale nella revisione della narrazione storica. E' una figura la cui attività si può inquadrare come 'teatrale' poiché il racconto è azione drammatica, prevede il rapporto con il pubblico, con canzoni e danza. Mentre la storia ufficiale si potrebbe descrivere usando il termine 'histoire' di Benveniste, con ciò indicando una storia scritta e fissata nel linguaggio, la storia raccontata è descrivibile come 'discours', che mette in evidenza il ruolo dell'enunciatore che varia il racconto e crea nuovi significati. Lo story-teller più della storia ufficiale risponde ad un'idea di storia post-coloniale, nel senso che legge la storia

Prospettive critiche

alla luce del presente.

Decostruire la storia imperiale è una faccenda molto più complicata che avanzare qualche stralcio di storia trascurata o sostituire storie locali. La situazione più fruttuosa si ha quando nel dramma coloniale si pone la coesistenza di diverse storie, quando si presentano versioni diverse del passato. Per questa ragione molti drammi risalgono al periodo pre-coloniale per recuperare e stabilire tradizioni e cultura. Alcuni drammaturghi collocano i loro drammi in un periodo storico precedente, come fa T Gabre-Medhin in *Collision of Altars: A Conflict of the Ancient Red Sea Gods* (1977) o Kirijì (1970) di W Ogùnyemì. In questi l' europeo, in altri termini, si è calato all'interno di un processo storico e di eventi che non comprende. Naturalmente l'andare all'indietro significa anche prendere coscienza di altri modi e metodi di descrivere la storia. U. Dutt, in *The Great Rebellion* (1973), usa forme di ricostruzione storica orale ad esempio e si collega al teatro *jatra* bengalese.

Nel caso delle "settler histories" la questione è complicata in quanto sono collocate in modo ambivalente essendo colonizzatrici e colonizzate al tempo stesso. I settlers privarono gli indigeni delle loro terre e furono responsabili della distruzione della loro cultura. Tuttavia queste società non ripetono lo schema imperiale, ma vogliono descrivere la loro autenticità come società diverse dal centro. Drammaturghi come S Pollock, M Thompson, L Nowra recuperano una loro storia che mette in evidenza le azioni contro gli indigeni, i conflitti interni, il desiderio di indipendenza dal centro. Un esempio è *1841* (1988) di M. Gow scritto per il bicentenario australiano. E' in sostanza un'opera metastorica e riflessiva sul modo in cui la storia australiana viene costruita. In *Hate* (1988) S. Sewell affronta il medesimo problema svelando i meccanismi del potere patriarcale all'interno della famiglia. *Les Canadiens* (1977) di Rick Salutin descrive la situazione politica del Québec attraverso la metafora sportiva. W. Lill, in *The Occupation of Heather Rose* (1986), rende la protagonista consapevole del suo status di invasore e fa aperta critica del modo paternalistico con cui il governo canadese tratta il problema indiano.

Nelle opere citate è presente una particolare concezione del tempo. In molte culture il tempo ha una dimensione mitica. Il "dreaming" aborigeno pone l'esistenza di un presente che include passato e futuro cosicché la memoria può consistere del passato e di una trasmissione psichica di sé in un tempo e uno spazio spirituali. Si rifiuta l'idea che la storia sia puramente contigua con il presente e non agita in esso. C'è l'idea di un tempo 'ambiguo'

in cui i confini tra passato e presente sono permeabili.

Il teatro permette la rappresentazione di tale ambiguità. Gli eventi sono condotti lungo un tempo lineare, ma permette la co-presenza di momenti temporali diversi, di storie sincroniche. Nei drammi storici post-coloniali i tempi sono vari: il presente, il tempo dopo l'indipendenza, l'era coloniale, il momento di contatto, il tempo ancora precedente, un tempo pre-umano. *Kullark* (1979) di Jack Davis presenta 150 anni partendo dal 1979 al tempo dell'invasione bianca dell'Australia. Gli eventi non sono cronologici. La storia è presentata come interattiva con varie tecniche: giustapposizione, elisione, sovrapposizione di tempi diversi, ripetizione di immagini visive e uditive, "dreaming events", documenti storici. Inoltre i personaggi escono dal tempo teatrale e commentano alla Brecht. La combinazione di diverse prospettive temporali accentua la fluidità e permette la sincronia e una percezione intertestuale del tempo. Il teatro indigeno evita la cronologia sequenziale e attraverso figure mitiche come il "trickster" canadese o il "dreamer" australiano si fa coincidere il mondo spirituale con il tempo del mondo ordinario. La loro esistenza segnala un momento rituale che indica l'assenza del tempo e si colloca fuori della temporalità della società. In questo modo si critica la correlazione tra storia e tempo, poiché il tempo è mostrato come multidirezionale, ellittico, frammentato. Daniel David Moses in *Almighty Voice and His Wife* (1991) mette in scena il trauma della colonizzazione in Canada. L'opera è divisa in due parti: la prima è collocata negli anni 1890 e i personaggi resistono alla colonizzazione; la seconda presenta gli stessi personaggi come stereotipi dell'indiano nel presente. In drammi come questi la forma teatrale assume valore politico. Al tempo stesso, anche l'assunzione di duplici ruoli interrompe l'idea di cronologia ininterrotta. In *The Rez Sisters* il "trickster" appare sotto varie forme e alla fine appare anche come Bingo master del Canada attuale.

La rottura del tempo va assieme ad una ridefinizione dello spazio. Anche nelle colonie di occupazione, in cui i nativi hanno riacquisito possesso dello spazio con l'indipendenza, c'è un'eredità imperialista. Ad esempio la Nigeria ha un confine 'europeo' che non tiene conto dei confini che Yoruba e Igbo avevano fissato tra loro come condizione di pace. All'imperialismo inglese ci si rifà per la divisione dell'Irlanda. La presenza imperialista si è sentita maggiormente nelle "settler colonies" dove la conquista economica e culturale dipendeva dall'occupazione di territori. Lo spazio coloniale era disegnato secondo gli imperativi della colonizzazione e

dello stanziamento (settlement). In Nuova Zelanda e Canada il territorio fu diviso in acri, appezzamenti, confini che si riferivano al dominio bianco. Lo spazio pertanto può diventare a teatro un "attore" piuttosto che semplicemente il luogo sul quale si sviluppano gli eventi. Lo spazio diventa per sue caratteristiche geografiche o atmosferiche il luogo di ansia e di lotta. Lo spazio non è "pathetic fallacy" romantica, ma una forza vera che forgia l'esperienza umana. Lo spazio empirico si trasforma in spazio fenomenologico nel senso che viene sentito, sperimentato dai personaggi, e non solo visto. E' il caso di *Squatter* (1987) di Stuart Hoar, e di *Generations* (1980) di S. Pollock, nel quale la terra determina il carattere della vita dei personaggi. La prateria è vista sulla scena come infinita, la veranda della casa funge da trait-d'union ma la casa stessa comunica l'idea della precarietà posta all'orlo della prateria. Si citano uragani incendi inondazioni che reinstaurano un ordine spaziale contro le regole coloniali e riafferma la natura come forza che controlla il territorio.

Il corpo si muove e sul teatro il corpo dell'attore è un grande simbolo poiché può produrre una quantità di significati. Comunica attraverso l'aspetto, il movimento; razza, genere vengono attivate da un corpo che si muove, che usa la mimica; con il costume e il dialogo interagisce con il pubblico. Il corpo non è mai passivo, nel teatro post-coloniale assume una valenza di autodefinizione e di auto-rappresentazione. Quindi accanto al linguaggio c'è anche una sorta di 'rinascita' del corpo nella sue potenzialità. Il corpo diventa un fatto politico quando un negro appare a teatro nel ruolo di un bianco, quando una compagnia caraibica recita Shakespeare. Le autrici si propongono quindi di vedere il corpo fuori dalla definizione imperialista di 'otherness'. La razza e il genere sono segni di identità ma instabili. Le categorie di maschio/femmina, nero/bianco, non sono solo realtà biologiche, ma sono realtà storicamente e ideologicamente condizionate. Non esiste una 'essenzialità' negra o femminile, come si trova nel discorso imperialista. Per evitare idee di essenzialità, si può parlare di identità/differenze provvisorie, mutabili a seconda del contesto, e delle finalità politiche. Il caso di *Othello* e di *Princess Pocahontas and the Blue Spots* di Monique Mojica sono emblematici.

Il corpo femminile, in particolare, si presta a rappresentare l'occupazione del territorio e la distruzione della cultura nelle "settler colonies". Rita Joe rappresenta un corpo dominato dal patriarcalismo imperialista, un corpo che è catturato, assalito e penetrato. Essa rappresenta il destino della cultura nativa in

Prospettive critiche

Canada. Lo stupro è usato anche in *Too Young for Ghosts* di Janis Balodis: corpo e terra si equivalgono. Così in *The Man from Mukinupin* (1979). In *The Rez Sisters* lo stupro è della terra ma anche dello spirito della cultura nativa. La minorata Zhaboonigan racconta come la sua vagina sia stata penetrata con un cacciavite da ragazzi bianchi: al tempo stesso lo spirito Ojibway, Nanabush, rappresenta il trauma con contorsioni della vittima. Sembra che il trickster assorba e trasformi l'esperienza negativa. In *Dry Lips* c'è lo stupro di un ragazzo nativo di una ragazza nativa con un crocefisso, a simboleggiare l'imperialismo cristiano come causa della divisione tra uomini e donne native. Il messaggio imperialista è comunicato anche da Dickie Bird che colpisce la terra con il crocefisso mentre Nanabush alza le sottane per mostrare il sangue. Nanabush e Patsy sono ruoli dello stesso attore in perenne trasformazione e rappresenta la donna reale e al tempo stesso lo spirito che assorbe l'esperienza di Patsy. Lo stupro è inserito in uno schema mitologico poiché Nanabush è "the great survivor and healer" (215).

Il corpo femminile è, quindi, usato per rappresentare battaglie culturali e politiche. Analoga problematica imperialista riguarda le capacità riproduttive del corpo femminile in *An Echo in the Bone* di Dennis Scott, *Catherine* (1978) di Jill Shearer e *Murras* (1988) di Eva Johnson, e *Bellywoman Bangarang* (1978) di Sistren Theatre Collective. Così anche in Soyinka e Walcott. Le donne sono cancellate dal discorso imperiale e patriarcale, ma la loro presenza fisica è intensificata attraverso l'attenzione alla sessualità e alla generazione. In Judith Thompson il concepimento non rappresenta speranza per il futuro, simboleggia il male sociale.

Il corpo quindi assolve ad una precisa funzione. Violato, degradato, mutilato, imprigionato, visto con disgusto, il corpo diventa il luogo dove si leggono le fortune politiche della cultura collettiva. A teatro il corpo assolve a funzione simbolica, qui esso è visto e non solo descritto. Nell'arte sudafricana il corpo mutilato rappresenta gli effetti dell'apartheid. Si veda *Diepe Grond* (1985) di Reza de Wet e *We Shall Sing for the Fatherland* (1979) di Zakes Mda. Lo stesso valore simbolico nei confronti del potere imperialista hanno J. Davis in *Kullark* e il corpo violato di Rita Joe. Si veda Louis Nowra: *Visions* (1978) e *The Golden Age*. La malattia è anche vista come motivo di distinzione tra naturale e civilizzato, la malattia nasce dal superamento del confine tra il corpo civilizzato e quello naturale e diventa 'malattia' quando questo succede. 'Prison drama' è stato studiato

da Gary Boire come simbolico della relazione tra la realtà della prigione e il mondo esterno. E' un teatro diffuso in Sud Africa, ma anche in Canada, Australia, Nuova Zelanda dove ci si concentra sul soggetto colonizzato. (228ff)

La teatralizzazione del corpo quindi rappresenta una resistenza all'imperialismo. Il corpo diventa, attraverso il rituale e il carnevale, un mezzo potente per rigenerare e unificare la comunità, nonostante le sue mutilazioni e le sue assenze. Le autrici sostengono che un completo senso di sé non è caratteristico del soggetto colonizzato, anche se è presentato come un fine utopico. Una soggettività frammentata rappresenta l'identità post-coloniale più che una unità o completezza che riproduce la binarietà di colonizzatore/colonizzato. C'è una forza in questo essere diviso in varie entità che offre la possibilità di evitare l'essenzialismo e di realizzare nuovi generi di espressione. Ad esempio il narratore può essere presente come attore. Il personaggio unitario si divide. In *Summer of the Aliens* (1992) Louis Nowra pone il narratore, Lewis, che guarda se stesso a 14 anni e interferisce con lui e con le sue scelte. Analogamente, in *Think of a Garden* (1991) di John Kneubuhl, si parla delle memorie di un quarantenne attraverso il suo se stesso di dieci anni. Due attori per una unica individualità indicano le entità multiple che costituiscono l'essere sociale e le varie personae attraverso le quali l'essere si manifesta. Ciò non indica schizofrenia, ma l'idea che l'essere coloniale unidimensionale convenzionale è limitante. In *The Belle of the Belfast City* (1988) di Christina Reid, l'essere del passato, messo in scena da memorie e fotografie, è rappresentato da attori adulti. Qui si ha il "flashback" e non si tratta di personalità divise.

Nel monodramma al contrario ci si concentra su una unica figura che denuncia la frattura in due modi distinti di decostruzione del soggetto. In primo luogo un personaggio può adottare molte personae; in secondo luogo l'attore rappresenta personaggi multipli. Nel primo caso si ha la soggettività divisa di un personaggio; nel secondo caso l'attore si divide in un numero di soggetti, un fatto che richiede la metamorfosi soprattutto se si tratta di oltrepassare categorie di razza e di genere. Il monodramma è strumento essenziale per esplorare la soggettività post-coloniale ed è spesso biografico e autobiografico. Le donne usano questo mezzo per mettere in risalto una soggettività fratturata in tanti discorsi. La varietà dei soggetti che si generano nel monodramma aiuta a ridefinire il self e l'identità mentre il corpo subisce metamorfosi in diverse personae. *Emily of Emerald Hill* di Stella Kon rappresenta una donna di Singapore in varie forme: madre, figlia, moglie,

imprenditrice, amica. Si fa uso di cinesica e di prossemica per indicare i cambiamenti di persona. Si evita una prospettiva semplice e unica e si mette l'accento sulla tecnica metateatrale, sulla consapevolezza della rappresentazione e del rapporto che si instaura con il pubblico, che entra nella sua vita. Analogamente George Seremba in *Good Rain* (1992) presenta il corpo di George che varia continuamente: story-teller, figlio, studente, satirista politico, esule in Kenya, insegnante, prigioniero in attesa di condanna a morte, uomo in fuga, drammaturgo in esilio in Canada. In questo modo si danno molte possibili rappresentazioni del soggetto coloniale in Uganda. Questo tipo di monodramma ha bisogno di un'azione fluida che eviti l'idea di un soggetto fisso. *The Serpent's Fall* e *Walking on Sticks* (1991) di Aus Sarah Cathcart e Andrea Lemon, rappresentano cinque diverse donne, ne mostrano la molteplice personalità e rappresentano la donna australiana, dando voce ad una donna aborigena e ad una immigrata greca. Margo Kane in *Moonlodge* (1990) mantiene l'attenzione su una giovane donna nativa canadese che recita molti ruoli, maschili e femminili, mentre racconta dei suoi viaggi e della sua crescente consapevolezza. Il corpo dell'attore occupa tutto lo spazio prossemico e diventa più grande e malleabile di quello di un attore tradizionale in un ruolo naturalistico. Questa espansione indica la necessità di uno spazio culturale per il soggetto postcoloniale e anche l'espansività e flessibilità della sua identità.

Altre presenze che superano la rappresentazione occidentale naturalistica sono il "trickster" e il "dreamer". Il "trickster" afro-caraibico, Ananse, si realizza attraverso il linguaggio; il trickster amerindiano impersona il potere sovversivo. Questo personaggio magico conserva la energia spirituale della comunità nativa funzionando come dice D. D. Moses, da 'harmoniser', nonostante la sua tendenza a creare caos. Il "trickster" supera anche ogni categorizzazione di genere. Non è né maschile né femminile, ignora sistemi di autorità basati sul genere. Oltrepassa il confine tra l'umano e il non-umano adottando il corpo di animali, totem o impersonando figure del mondo soprannaturale. Essendo senza confini, senza tempo e indistruttibile, il "trickster" è il personaggio ideale per rappresentare il soggetto post-coloniale. Determina la struttura dell'azione causando il rinnovamento spirituale della comunità fittizia e del pubblico. Non essendo naturalistico sfida lo spettatore comparendo e scomparendo, occupando ogni area fisica e psichica. In *Coyote City* (1988) il "trickster" prende la forma di un defunto, Johnny, che funziona da tramite tra il

Prospettive critiche

mondo spirituale e umano. E' la personificazione dell'indiano alienato culturalmente che frequenta i bar della Toronto urbana. E' invisibile ai personaggi e simboleggia il modo in cui i popoli nativi sono resi invisibili nella cultura dominante. In altre opere il "trickster" assume forme diverse che fanno riferimento alla mitologia, alle fantasie dei personaggi. In *Dry Lips* la trasgressività di Nanabush deriva dalla sua 'corporeità' oltraggiosa.

Il "dreamer" australiano è ugualmente uno spirito di trasformazione. E' uno spirito maschile danzante che appare al pubblico e a certi personaggi. Rappresenta il passato prima del contatto con i bianchi, e denuncia la distruzione della cultura aborigena. Si colloca come figura fuori del tempo, al di fuori delle categorie occidentali. Costituisce il ponte verso il mondo ancestrale e porta danzando lo spirito del defunto alla terra del suo sogno. Sul palcoscenico appare vestito e truccato come simbolo dell'essere aborigeno. In questo senso si trova in *The Dreamers* di J Davis. In *Sistergirl* (1992) ha la capacità di dare al corpo malato forza sovrumana. Qui una donna aborigena costretta a letto comincia a ballare trascendendo i limiti del suo corpo malato e i tentativi della medicina occidentale.

Particolare attenzione è quindi rivolta all'uso del costume che ha a che vedere con la classe, la razza, il credo, il genere. Ha una particolare posizione nel sistema semiotico teatrale: serve come abito degli attori per stabilire l'atmosfera, il periodo, in modo che diverge dal teatro occidentale. Serve a mettere in evidenza la differenza: il dipinto del corpo di un dreamer ha una funzione di recupero della cultura, come le maschere rituali in Africa e India. Inoltre il vestito distingue nettamente tra il civilizzato e il selvaggio. Si ha "cross-gender" o "cross-cultural dressing". In drammi post-coloniali il vestire il costume dell'altro ha un significato politico e culturale. Il colonizzatore che indossa i vestiti del colonizzato indica una sorta di appropriazione; il colonizzato indossa l'abito del colonizzatore soprattutto se supera lo status nella gerarchia coloniale. Un esempio del proverbio "clothes make the man" si ha in *No' Xya*. I vestiti di Chief Guu Hadixs sono un 'personaggio': la sua "Robe of power" è 'viva' della forza di precedenti capi: chi l'indossa è investito della forza spirituale e fisica. Il vestito ha una funzione di fornire identità. La funzione del costume si accentua quando i cristiani chiedono che i nativi brucino i loro vestiti pagani per entrare nella 'civiltà'. Si veda *The Cake Man* di R. Merritt e *Will Marry When I Want* (1980) di Ngugi.

All'interno della problematica che si riferisce alla definizione dello "sguardo imperialista", si analizzano le varie tecniche

utili a rompere la unicità della visione, attraverso la molteplicità dei costumi, la frattura della personalità, attraverso le "sightlines" del set e la configurazione dell'auditorium. Un modo per interrompere la fissità dello sguardo si ha attraverso il play-within-a-play che attira l'attenzione del pubblico e rompe linee fisse. In questo tipo di metateatro, lo spettatore vede varie cose al tempo stesso, così rompendo l'illusione di una risposta unanime del pubblico, ma anche dimostrando il valore politico del decostruire l'autorità sul palcoscenico. L'attenzione dello spettatore è divisa tra due cose. Tale doppia visione permette di ri-vedere l'intera azione mentre il pubblico vede il dramma e il dramma nel dramma, allo stesso tempo vedendo gli attori che vedono l'"inner play". La tensione dialogica tra vari livelli di rappresentazione dà il significato dell'intero testo. I due luoghi d'osservazione non sono mai identici e questo diminuisce il potere di modi assiomatici di guardare. Particolare riferimento si fa a *The Island* di A. Fugard, *The Golden Age* di L. Nowra, e *Pantomime* di D. Walcott.

L'analisi si sposta quindi alla considerazione dei nuovi imperialismi che entrano in scena dopo la seconda guerra mondiale, imperialismo di carattere economico e politico. Mentre da un lato USA Canada e Australia si pongono come entità occidentali, Africa e Caraibi si mostrano vulnerabili a forme di nuova colonizzazione. Un caso specifico in Canada è quello del Québec, che negli anni settanta ricerca un linguaggio specifico diverso e da quello francese e dagli influssi americani e inglesi. Drammaturghi come M. Tremblay, Barbeau e J C Germain volevano costruire una tradizione adatta alla situazione del Québec. Barbeau si preoccupa del problema linguistico, delle influenze straniere, del concetto di nazionalità e adotta uno stile di teatro brechtiano per attribuire un significato politico alla sua opera. Così in M. Tremblay, in D. Fennario e M. Ackerman in *L'affaire Tartuffe* (1993).

La questione della lingua è, in realtà, un capitolo fondamentale della vicenda post-coloniale. Il tentativo dell'imperialismo è stato quello di sostituire la lingua nativa come mezzo di conquista e di dominio. Negli ultimi anni si è vista una rinascenza dei linguaggi locali, e di varietà locali di inglese. La lingua è sì un mezzo per comunicare un messaggio, ma acquista anche un significato politico come mezzo di trasmissione della cultura e tradizione orale, o come silenzio per mettere in rilievo la alterità e la differenza.

Il drammaturgo sceglie politicamente la lingua da usare. Alcuni scelgono di non scrivere in inglese, ma nella loro lingua locale. M. Tremblay ha scelto di non far

rappresentare le sue opere in inglese nel Québec. Esempi di Maori drama. T. Highway usa Cree language che di per sé crea un sub-text umoristico: "When you speak Cree you laugh constantly" e quindi i non-Cree sono posti al di fuori del mondo cognitivo dei personaggi. Lo stesso meccanismo è adoperato da autori che parlano della emigrazione: Tes Lyssiotis in Australia e Guillermo Verdecchia in Canada. La lingua greca o latina viene inserita e tradotta ma è sempre un segno di differenza. Brian Friel in *Translations* (1980) fa notare l'effetto dei britannici di anglicizzare nomi irlandesi di origine gaelica. Un elemento da considerare è inoltre, come si diceva, il silenzio, che sul palcoscenico si può attualizzare con il linguaggio del corpo e dello spazio. Il silenzio si manifesta in tre modi: inudibilità, mutismo, o rifiuto di parlare. A volte il corpo e i significanti prossematici sono più espressivi della parola. A volte il personaggio non è udito dagli altri personaggi sulla scena ma lo è dal pubblico (forma di "a parte"). In Judith Thompson c'è spesso un personaggio modellato su Cassandra che non riesce a farsi sentire e riflette l'incapacità degli altri di esprimersi. In *Lion in the Streets* (1990) una ragazza portoghese disabile e vittima di omicidio è il personaggio principale, e cerca di capire che cosa le sia successo rappresentando individui marginalizzati a Toronto. Capace di parlare solo con i bambini non riesce a comunicare agli altri il pericolo del suo leone (colui che l'ha attaccata) che costituisce una minaccia. Una analoga problematica si legge in *An Echo in the Bone* di Dennis Scott, afro-caraibico; e in *The Ungrateful Daughter* (1971) di Leo Hannek, australiano. T. Highway nelle sue opere ha un personaggio che ha difficoltà linguistiche che da un lato denunciano le difficoltà della riserva e dall'altro sono conseguenze della crisi linguistica provocata dalla colonizzazione.

In *An introduction to post-colonial theatre* Brian Crow si propone di analizzare la situazione post-coloniale del teatro in relazione alla politica perseguita dal colonialismo e alle strutture psicologiche che il rapporto tra colonizzatore e colonizzato è venuto creando. Da questo punto di vista si distinguono le diverse situazioni storiche delle colonie inglesi. Il Canada, il Sud Africa e l'Australia sono associate per il fatto di essere state colonizzate con una decimazione degli aborigeni e nell'intenzione di riprodurre la società europea. L'influsso negativo dei bianchi si fece sentire di meno in India e in Nigeria dove la vita quotidiana della gente non fu modificata più di tanto. Fu in quelle parti del mondo che mantennero rapporti più vicini con il potere coloniale che l'impatto psicologico del colonialismo fu avvertito con maggiore

Prospettive critiche

durezza. E' un fenomeno studiato da Frantz Fanon per quanto riguarda le Antille. Quello che in genere si instaura è un ambiguo rapporto secondo il quale il colonizzato afferma la propria identità e indipendenza e allo stesso tempo ne vuole una conferma dal bianco colonizzatore, che gliela nega.

E' in questo contesto che il problema della lingua diventa cruciale, poiché ogni segno di riconoscimento passa attraverso l'uso della lingua del bianco. La lingua diventa una condizione essenziale e il possesso della lingua implica anche il possesso della relativa cultura. La diagnosi di Fanon del mondo francofono è ripresa da autori negri quali Wole Soyinka e James Baldwin. Entrambi scrivono della necessità di costruire una identità e della sensazione di assoggettazione e di oppressione che lo impedisce. A questa ci sono due reazioni: la prima è quella di internalizzare il modello della cultura 'bianca' e la seconda quella di opporre resistenza e di andare a cercare la propria autenticità culturale e razziale. In Australia (e così in Canada) la cultura originaria fu letteralmente spazzata via, ma in India e in Africa questo non accadde e ora rimane una formidabile arma a favore dell'indipendenza e della liberazione intellettuale.

Un'osservazione particolare si deve riservare alla lingua che da un punto di vista teorico dovrebbe rappresentare l'ostacolo alla ripresa e riscoperta della 'propria' lingua. Ma anche qui l'atteggiamento verso l'inglese è vario: da certi viene respinto, da altri invece assunto come propria lingua. E' stato, come scrivono Badal Sircar e Jack Davis, lo strumento della loro stessa formazione e quindi più importante della stessa lingua nativa. Quindi da un lato Ngũgĩ wa Thiong'o sceglie di abbandonare l'inglese, dall'altro Derek Walcott e Wole Soyinka scelgono di usare l'inglese e di farne una propria lingua. In ogni caso, indipendentemente dalla lingua usata, gli scrittori post-coloniali sono riusciti a comunicare il loro messaggio.

Ci sono, accanto a questi problemi comuni, legati all'etnicità, alla classe, alla nazionalità che ogni autore ha affrontato necessariamente. L'idea dominante è quella di ottenere una 'cultural certitude' e per ottenerla l'indicazione è quella di ritornare alle origini, alle radici, concetto questo espresso in modo diverso dai diversi autori. E' un viaggio all'indietro, scrive Walcott, attraverso un'oscurità che conduce all'amnesia, la quale permette di ritornare istintivamente al "bush". In questo procedere si innesta la ricerca di una qualità essenziale quanto evanescente come la 'indianità', come la 'canadesità', 'l'africanità' ecc. Come si può descrivere e ritrovare questa qualità quando le nazioni stesse a cui si fa riferimento sono

formate da popoli diversi, spesso divisi, da conflitti economici e ideologici? Tale ricerca diventa una dimensione a-storica che, come scrive Said, evoca l'idea della metafisica dell'essenza, senza applicazioni pratiche. Si entra nel campo della schizofrenia, del sogno ad occhi aperti di un Eden perduto e di splendori del passato che è difficile identificare. E' a volte un ambiguo "standard" che nasconde un gioco politico corrotto. Ciò che invece si intende correttamente per "ritorno alle radici" è una disamina storica del passato, un recupero della scrittura, un recupero in altri termini di un passato reale. E questo pone all'artista problemi enormi nel senso che il suo scopo primario è di rendere "consapevole" il suo pubblico nazionale, o di rendersi consapevole delle differenze esistenti all'interno della sua stessa nazione.

Venendo alla situazione teatrale, Crow accenna brevemente alla storia. Ciò che si intende per teatro è da un lato l'aspetto indigeno e dall'altro il teatro portato dai colonizzatori, che lascia come eredità l'idea del "well-made play", l'opera di Shakespeare, l'architettura teatrale. Il teatro europeo ha certamente esercitato un'influenza sui drammaturchi post-coloniali: Soyinka lavorò al Royal Court di Londra e era al corrente del Living Theatre. Al tempo stesso autori europei dell'avanguardia si ispirarono a forme di teatro indigeno. Quindi da un lato gli autori post-coloniali sono formati dal contesto europeo e dall'altro sentono la necessità di ritornare alle tradizioni indigene. E si tratta di forme completamente diverse, che operano nella tradizione orale, che incorporano musica e danza, ritualità, modalità di racconto oborigena. Sono aspetti che hanno evidenziato la limitatezza dell'approccio europeo e soprattutto del teatro con proscenio e arco, e la netta separazione tra palcoscenico e pubblico.

La scoperta di tradizioni indigene ha permesso a Soyinka, ad esempio, di liberare le energie del passato culturale sottolineando la comunicazione che si deve instaurare tra l'ordine naturale e l'ordine spirituale (aspetto questo rintracciabile anche nel teatro canadese nativo). Riacquistando il significato rituale, il teatro esercita una funzione vitale per la sua comunità, e mostra un percorso durante il quale il protagonista rischia l'annientamento individuale nella disintegrazione psichica. In questo modo il dramma si allontana dall'esempio realistico-mimetico di derivazione coloniale e presenta una dimensione pericolosa, che ha a che fare con il confronto spirituale e con concetti come la trasformazione e la metamorfosi. Questo confronto tra l'individuo e le forze cosmiche il drammaturgo cerca di mettere in scena. Si può quindi dire che il colonialismo non è

riuscito a colonizzare la immaginazione popolare, la quale si trasmette oralmente e oralmente costruisce le sue storie e i suoi canti. D. Walcott, ad esempio, osserva come la tradizione orale conosciuta al drammaturgo una struttura triadica, ovvero il ritmo di tre movimenti. E' una struttura che egli fa risalire al tempo in cui la notte era vista e sentita come una forza ostile, come un tempo infestato dai diavoli, come una regione nella quale si attua il cammino dell'anima.

Attorno al 1960 il periodo coloniale finì, ma persistette in maniera indiretta, attraverso relazioni commerciali, indebitamento e minacce politiche e militari; e attraverso il controllo delle fonti di informazione, della stampa, dell'istruzione. In questa situazione il drammaturgo si sente di agire per varie e urgenti ragioni: ancora per recuperare la storia, per mettere in evidenza le forze che si oppongono e ostacolano la liberazione, per sbugiardare le classi dominanti anche indigene. E nel fare questo si pone in primo piano il problema della funzione dell'artista e dell'arte nella società.

Il libro quindi esamina il teatro post-coloniale dedicando ciascuno dei cinque capitoli a quello che il critico considera l'autore più rappresentativo dei Caraibi, degli USA, dell'Australia, della Nigeria, del Sud Africa, dell'India. Per quanto concerne i Caraibi la scelta ricade su D. Walcott, il quale si scontrò con la difficoltà di creare una compagnia teatrale a Trinidad, e con il desolante senso che nulla di originale potesse mai essere creato in quelle isole. Walcott opera all'interno della tradizione orale caraibica dalla quale deriva storie e personaggi. Nella sua lunga carriera letteraria e teatrale, Walcott passò dalle leggende e racconti folcloristici locali (*Ti-Jean and His Brothers* e *Dream on Monkey Mountain*) all'adattamento di classici europei, alla commedia, alla farsa (*Pantomime, Beef, no Chicken*) all'esplorazione dei problemi relativi alla politica, alla cultura e all'arte nei Caraibi in opere come *The Last Carnival, A Branch of the Blue Nile*. Il suo tentativo è di fondere l'eredità nativa ed europea per trovare un proprio originale linguaggio. Walcott fa uso di narratori, di musicisti, di canto e danza, cori e maschere. E in questo modo l'opera acquisisce i caratteri leggendari che si associano al folclore. Accanto a ciò si rifà alla tradizione europea e americana quando deve trattare delle lotte sociali e politiche di contadini e operai, a volte facendo trapelare l'immagine di un'Africa come salvezza. E al tempo stesso mette in discussione la funzione e l'identità dell'artista. Un artista è il protagonista di *Remembrance*, e un attore di *A Branch of the Blue Nile*. Il tema dominante di *The Last Carnival* è il destino di un artista

Prospettive critiche

serio nella società caraibica. *Dream on Monkey Mountain* rappresenta invece un impegno politico esplicito; in esso si affonda l'analisi della psicologia dell'assoggettamento culturale e della necessità della liberazione.

La situazione dei negri negli USA richiama lo sperimentalismo degli anni '60, il momento nel quale il teatro negro si stabilì come teatro tra la popolazione negra mettendo l'accento non tanto sulla equivalenza dei valori con il teatro bianco, ma la sua 'differenza', e quindi la differenza e l'unicità della cultura negra e della identità negra. Il manifesto di questo movimento fu *Dutchman* (1964) di LeRoi Jones. Si attuò quindi una sostituzione di modelli estetici. All'idea del well-made play, con il suo intreccio lineare, il suo climax, la sua caratterizzazione realistica, si sostituì un modello che si rifaceva all'arte africana, alla musica del blues, all'arte africana per la sua capacità di evocare e comunicare direttamente lo spirito della comunità. L'autore prescelto, August Wilson, pur costituendo i suoi drammi in maniera classica pone la problematica del negro. In opere come *Ma Rainey's Black Bottom*, *Fences*, *Joe Turner's Come and Gone*, *The Piano Lesson* si ripercorre la memoria dell'ingiustizie subite prima dell'emigrazione, le situazioni sociali di ingiustizia, e si citano le forze liberatorie che si rifanno al mito, al rituale e alla musica. E' proprio la musica che fa ritornare i personaggi alle loro radici africane e alla situazione nelle piantagioni, attraverso una ricostruzione che la psiche deve operare per arrivare ad una identità razziale.

L'esempio australiano è, come quello canadese, indice dell'imponente influsso che la colonizzazione ha avuto sul teatro. Iniziò come importazione di modelli europei, prevalentemente britannici, di scarsa rilevanza artistica, per continuare con la fortuna e popolarità di "musicals" e della commedia leggera. Solo dopo gli anni '60 si sono sentite le prime voci distintamente australiane che si accompagnarono strada facendo ad un crescente multiculturalismo in una società necessariamente multirazziale. Anche nel caso del teatro australiano, la prima preoccupazione fu quella concernente la storia della nazione e della formazione di una coscienza storica. Questa ha una duplicità di componenti: da un lato storia dell'Australia come colonia penale e, dall'altra, l'impatto dell'invasione dei bianchi sugli aborigeni. Quest'aspetto rimane come coscienza oscura, spesso ignorato o represso, e solo recentemente affrontato da un autore come Louis Nowra in *The Golden Age* (1985). Jack Davis guarda senza idealismi alla storia della dominazione bianca, paragonando ciò che successe in Australia a quanto successe nei campi di concentramento tedeschi. *Kullark* e *First Born* descrivono la

storia dell'oppressione e del genocidio dall'inizio alla fine. In *Barungin* mette a nudo la distruzione della cultura aborigena sostituita dal rock e dall'alcool. *Dreamers* evoca immagini di famiglia tribale contrapposte alla situazione della famiglia attuale. L'opera di Davis è quindi un'opera di eccezionale onestà, di fedeltà storica e, persino, di accusa nei confronti degli Australiani neri che rimangono una popolazione degradata e disprezzata. J. Davis, come Soyinka, Walcott e Wilson, crede nella importanza della cultura nativa tradizionale e nella sua rilevanza anche per il mondo contemporaneo.

Quando ci si avvicina al problema rappresentato dall'Africa si arriva un po' al centro di tutto il problema coloniale. E' l'esempio più chiaro e tragico della distruzione di una storia e dell'imposizione di un potere imperiale che ha modificato, creato, inventato confini, stati, impacchettando assieme nazioni diverse per lingua e cultura, senza cognizione di causa, ciecamente gettando le basi dell'odierna conflittualità. Costrette a convivere come si trattasse di comunità evolute organicamente, le nazionalità si trovarono poi lacerate da conflitti etnici e oppresse dal neocolonialismo degli ingenti debiti statali e della corruzione.

Una situazione di vantaggio hanno i drammaturghi africani quando siano confrontati con i colleghi Caraibici o australiani: la colonizzazione non è riuscita a cancellare le arti dei popoli colonizzati. Esistono ancora rappresentazioni indigene legate alla comunità e connesse al rituale stagionale, legate inoltre alla tradizione orale, come mostrano *Ozidi* di J. P. Clark e *The Marriage of Anansewa* di Efu Sutherland. La tradizione locale è quindi disponibile per il drammaturgo il quale la può integrare o opporre al modello europeo. E si deve aggiungere che gli europei, tra cui Genet, Grotowski, Beck, Brook, hanno guardato costantemente all'Africa alla ricerca di modelli e di ispirazione. I negri americani, gli artisti caraibici hanno ugualmente guardato all'Africa come alle proprie radici, anche in senso artistico. Soyinka è l'esempio di un artista vissuto a cavallo tra la Nigeria e l'Inghilterra, in grado quindi di fondere la tradizione teatrale europea e la ritualità del teatro indigeno. La ritualità del sacrificio è al centro di *Death and the King's Horseman*. In questo caso è interrotta dal colonialista inglese, ma la ritualità è al centro anche di opere come *A Dance of the Forests*, *Kongi's Harvest*, *The Strong Breed*, collocate all'interno della storia africana e rivolte alla problematica del potere. E' proprio attorno al potere nell'Africa contemporanea, che deforma i modi tradizionali di interpretare le forze naturali,

che si sviluppano le opere tra il 1965 e il 1973, come *Kongi's Harvest*, *Madmen and Specialists*, *The Bacchae of Euripides*. L'opera di Soyinka rappresenta un esempio significativo paragonabile a quello di Athol Fugard. Recentemente è stato criticato dalla critica marxista di Biodun Jeyifo che vede da un lato una reazione al colonialismo ma anche, in Soyinka, un messaggio ideologico inaccettabile con l'idea del legame dell'uomo con una natura che lo domina.

La situazione sudafricana deve oggi fare i conti con una realtà in rapida evoluzione e di difficile comprensione per quanto concerne gli sviluppi artistici, tra i quali anche il teatro. I mutamenti politici hanno gettato luce su una produzione teatrale che è sostanzialmente di reazione al regime dell'apartheid. Alla costruzione di una nuova realtà partecipano congiuntamente negri e bianchi e la conseguenza è ad esempio una nuova forma di teatro che, come scrive Bruce King, divenga una immagine metonimica del Sud Africa. La collaborazione tra bianchi e negri si è spesso verificata nel periodo di opposizione all'apartheid anche come collaborazione tra attori e registi. Si veda a questo riguardo *Woza Albert!*. Senza questa collaborazione non sarebbe spiegabile l'opera di Athol Fugard che, come bianco, non aveva accesso all'esperienza negra senza il contributo di collaboratori negri. L'azione contro l'apartheid contribuì quindi a creare una nuova forma di teatro, una forma di 'workshop' play che vede la collaborazione attiva di attori e regista, come mostrano *Sizwe Bansi is Dead* e *The Island*. Ovviamente l'opera di Fugard non esaurisce la produzione sudafricana, tuttavia Fugard è certamente il talento drammatico più evidente nel Sud Africa contemporaneo. E' un autore che fonde due prospettive: quella di una visione esistenzialista dell'identità personale influenzata da Camus, e quella di un impegno di denuncia degli effetti deleteri dell'apartheid tanto sui neri quanto sui bianchi, in *Blood Knot*, *Boesman and Lena*, *Statements*, *Master Harold*. Questa maggiore complessità di prospettiva ha contribuito allo sviluppo del teatro sudafricano. A questo proposito essenziale è la consultazione dei *Notebooks* in cui Fugard registrava le sue sperimentazioni teatrali. L'interesse è rivolto ai 'ruoli' che in una società come 'teatro' si è chiamati a svolgere; in particolare ci si riferisce alle forme di interrelazione "sovradeterminate" che esistono tra bianchi e negri e si esaminano gli effetti della limitatezza della comunicazione su bianchi e neri. Dopo la fine dell'apartheid, Fugard ha iniziato ad analizzare situazioni più sfumate, che hanno a che vedere con il passato e con i sentimenti del presente.

Prospettive critiche

La storia teatrale dell'India ricalca quella delle altre colonie britanniche. Iniziò con la riproduzione dei teatri londinesi, spesso somiglianti a Drury Lane e a Covent Garden. Solamente nel 1872 si costruì il primo teatro indiano, il National Theatre, e si presentò il primo dramma indiano, *Nildurpan*, esempio di teatro politico, osteggiato dai britannici. Al tempo stesso non va dimenticata la presenza di un teatro popolare, *Jatra*, che fu visto però con disprezzo non solo dagli inglesi, ma anche dai bengalesi di educazione inglese. E' un tipo di teatro religioso, che si evolvette da forme musicali collegate alla vita del dio Krishna. E' un teatro che si svolge all'aperto e che quindi ha sviluppato una mimica vivace e un tono forte di recitazione. Non è un teatro naturalistico. *Jatra* si sviluppò nel tempo passando da storie religiose a storie romantiche o sociali; il dialogo in prosa sostituì la musica e le canzoni. Un tempo le parti femminili erano recitate da maschi; ora al contrario *Jatra* è criticato per la sua eroticità. Gli intrecci, per essere sempre più avvincenti, includono anche assassini, scene d'amore e storie complicate.

Tuttavia *Jatra* soprattutto dopo la fine della seconda guerra mondiale fu un teatro politico, che si ispirava a problemi attuali, mettendo alla berlina figure politiche in una prospettiva marxista. Nelle campagne *Jatra* presentava regolarmente eroi come Marx, Lenin, e Mao. L'opera di Badal Sircar si colloca in questo sfondo. Di educazione britannica e di spirito indipendente, Sircar si dedicò alla denuncia delle ingiustizie e dei soprusi, ma la prospettiva piuttosto che essere di aperta accusa al sistema, indica piuttosto che è l'individuo in primo luogo che deve cambiare. Il suo teatro si colloca all'interno di una duplice tradizione, quella britannica tradizionale (e anche gli esperimenti di 'theatre-in-the-round' a Londra e a Parigi: Joan Littlewood, Yuri Lyubimov, Grotowski); quella popolare di *Jatra*, ma anche di *Tamasha*, *Bhawai*, *Nautanki*, *Kathakali*, *Chhou* e *Manipuri*. Definì così il suo teatro 'Third Theatre' proprio per indicare una sintesi tra i due modelli a cui si rifaceva. *Evam Indrajit* drammatizza in effetti proprio lo spostamento dal "proscenium arch stage" agli spazi aperti, privilegiando un rapporto diretto tra attore e pubblico. Allo stesso modo le sue opere furono presentate sia al chiuso, quanto all'aperto.

Un tema ricorrente dell'opera di Sircar è quello relativo alla posizione e funzione dell'artista nel momento in cui si propone di cambiare la situazione sociale che lo circonda. E' proprio l'idea della comunità che attribuisce ampiezza alla sua opera. E da questo nasce il problema di coscienza relativo alla interna divisione classista della società indiana. E' un

artista il personaggio centrale di *Evam Indrajit* e di *Shesh Nei*. Qui, dal momento del trionfo, Sumanta si trova a confronto con una figura diabolica, 'The Man', che inizia un processo contro di lui, durante il quale sono evocate le figure archetipiche della madre, del padrone, del finanziere, del rivoluzionario. Il suo teatro andò sempre di più verso la semplificazione del mezzo teatrale, optando per un teatro 'povero', privo di decorazioni, costumi, setting. Questo si vede in *Sagino Mahato* che narra la storia di un operaio impegnato a migliorare la condizione dei compagni. *Michhil* presenta le caotiche strade di Calcutta puntando il dito sulla repressione, sull'ipocrisia, sul tumulto e sulla perdita di direzione. Dalla folla si eleva la figura del giovane ucciso, Khoka, una sorta di 'everyman' vittima. Sircar si è sempre considerato un uomo di teatro che ha cercato di arrivare al pubblico indiano reale, quello che vive nei villaggi. E questo è successo sia per la sua tecnica del 'workshop', sia per le qualità di integrità e di onestà che contraddistinguono il suo lavoro.

Gli autori scelti da Crow sono, come si è visto, autori diversi che però hanno caratteristiche comuni. Il ritorno alle radici unisce tutti e ciò li differenzia dalla drammaturgia europea, che non ha bisogno di porsi un simile problema. Octavio Paz, in *The Labyrinth of Solitude*, dà una spiegazione della fusione di storia e mito. Questi si distinguono per una diversa visione del tempo. Nella sua forma mitica il tempo non è 'transizione' ma una sorta di perpetuo presente, una indivisibile unità tra sé e la vita. Il tempo storico invece è una razionalizzazione del trascorrere del tempo che ci rende prigionieri dell'orologio e del calendario. L'idea di Paz è che ad un certo punto siamo stati costretti a lasciare il centro del mondo, l'eternità in cui tutto è uno, per entrare nel tempo della storia. Ma siamo capaci però di lasciare la solitudine del tempo storico per ritornare nel 'comunitario' tempo mitico per mezzo della festa, del rituale, del racconto popolare, del teatro. In questi momenti il 'tempo mitico' coincide con il nostro tempo soggettivo, ovvero è il senso e la verità del nostro essere. La stessa idea si trova in Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, quando nota come il tempo presente contiene anche la manifestazione di ciò che è ancestrale, 'the living and the unborn'. L'idea è quella di un essere indifferenziato che fu distrutto da un atto di luciferina ribellione contro la divinità Orisanla, riparata in parte da Ogun. Il dramma rituale Yoruba, permette di riconquistare l'unità dell'essere che mantiene la memoria della separazione originale, quella stessa di cui parla Schelling. Questo senso ha il mito anche

per Wilson, Davis, Karnad. Il ricorso al mito è anche una reazione contro l'alienazione alla quale l'aborigeno è condotto dalla civiltà occidentale. E la sua ricerca si rivolge alla scoperta e al recupero di una perduta integrità. D'altro canto il ricorso al mito non impedisce l'osservazione politica del reale, ma anche negli scrittori più impegnati in questo senso sembra che la meta finale sia una esperienza 'comunitaria' che rimane di per sé mitica.

C'è anche da aggiungere che il teatro non coincide con il teatro stampato e che molto teatro vive nella rappresentazione, nel localismo, in forme improvvisate. L'idea che deve guidare il lettore è quella di Edward Said secondo il quale si devono superare confini culturali e nozione di identità e arrivare a capire la interdipendenza delle culture e delle storie. Ciò che si assume come 'nostro' in realtà, osservando meglio, risulta essere la conseguenza di interazione e di dialettica. Da questo punto di vista anche la storia della letteratura si riscrive. Anche chi viene con facilità considerato come 'nostro', in realtà pone un problema di definizione. E' il caso ad esempio di Brian Friel nei drammi del quale il problema è proprio quello di una ridefinizione (*Translations*), e di una rivalutazione del mito e della funzione dell'arte (*Dancing at Lughnasa*). In questa prospettiva si può addirittura rileggere uno dei capolavori del teatro moderno, *Waiting for Godot*, con i due personaggi, padrone e schiavo, che esistono ai margini della storia e della società, incapaci di dare coerenza ai loro pensieri.

Theatre and the Canadian Imaginary è una interessante raccolta di saggi di autori diversi editi da Joanne Tompkins, racconta nella quale si osserva l'applicazione pratica dei principi enunciati in *Post-colonial drama. Theory, practice, politics*. Si tratta di una visione come si diceva in precedenza ideologica del teatro, ovvero di una visione che privilegia l'idea di un teatro militante, che faccia propria la problematica post-coloniale intesa in senso politico. Avendo chiaramente definito il senso di post-coloniale come una posizione di contrapposizione e di aperta dialettica con l'ideologia colonialista, si stabilisce in qualche modo un canone di scelte teatrali e di prassi interpretativa che si riflette nelle scelte e nelle direttive critiche dei saggi raccolti in questo volume. La raccolta è senza dubbio interessante e, come in genere la critica impegnata a sostenere posizioni ideologiche, è fin ad un certo punto avvincente per la unicità della prospettiva critica, per la capacità di offrire una 'visione' dell'opera presa in esame. Che gli assunti siano poi esatti o meno, credibili o meno, veri o falsi nei rispetti dell'autore, non ha molta importanza quando la posizione si definisce nella sua chiarezza.

Prospettive critiche

D'altro canto la funzione della critica è, dopo tutto, quella di indicare una chiave di lettura, di offrire la comprensione di un testo, seppure una comprensione limitata. Detto questo, una obiezione che si deve fare a questo testo, come a tutte le raccolte che si pongono a favore di posizione ideologiche, è la tendenza ad ignorare il valore estetico dei testi. E si ha la sensazione che strutture generali, come quella che vede il conflitto tra la norma e la trasgressione, tra la centralità e la marginalità, siano concetti certamente utili, ma che rimangono vuoti se non si rendono credibili nell'analisi di un'opera che si concluda nella valutazione estetica. Se ciò non fosse potremmo senza dubbio riempire gli scaffali di casi storici accuratamente documentati, di fatti letterari scabrosi e via dicendo, ma sarebbero scaffali che nessuno forse consulterebbe. Se manca il lato della valutazione estetica, si insinua il dubbio di una forzatura ideologica da parte del critico che usa i testi come supporto di una propria tesi nel dibattito culturale contemporaneo. La stessa collocazione dei testi all'interno di una tradizione letteraria o contro di essa, risponde certamente ad un bisogno di classificazione storica, tuttavia ha poco significato se trascura i fini e gli scopi che l'autore si era prefisso, se trascura la visione realizzata dell'autore, che viene prima di ogni sistemazione storica e letteraria.

Per contro, questa è una interessante rassegna di studi sul teatro canadese, che reinterpreta testi di autori noti, quanto riscopre testi poco noti, quanto mette in evidenza voci native, quanto dirige l'attenzione all'opera creativa del regista e dello scenografo. Le analisi portano alla ribalta le tematiche che spesso occupano il dibattito critico e culturale, quelle relative al genere, alla sessualità, alla trasgressività, all'identità nazionale. Ann Wilson, in "Border crossing: the technologies of identity in *Fronteras Americanas*", pone il problema dell'identità, che in varie forme rimane sempre al centro del dibattito post-coloniale. Nel caso specifico Verdecchia lo mette in scena ponendo il problema del termine 'latino' che raduna in sé una svariata quantità di significati e di riferimenti. Proprio per la ideologia anglosassone che lo sostiene, latino diventa la manifestazione della volontà di obliterare le culture particolari potenzialmente incluse nel termine, e di non sentire le voci del dissenso. In altri termini il sistema capitalistico mette l'accento sull'individuo e sulla società come un insieme di individui, piuttosto di mettere l'accento sull'individuo come parte di una società, come esistente solo in quanto parte di una particolare società e di un particolare cultura. Anche in Canada l'idea dell'uomo latino risponde alla necessità di

corrispondere all'idea dell'uomo latino, di cui si danno due immagini: se fuori degli Stati Uniti è visto come un individuo corrotto e pigro, e entro gli Stati Uniti è visto come un "latin-lover", un uomo affascinante, emotivo, ma incapace di parlare con autorità, di affermarsi come entità politica. Si instaura pertanto l'idea di uno stereotipo che, come scrive H. Bhabha, manifesta in realtà l'ansia nei confronti dell'altro. Lo stereotipo è posto come evidente, ma al tempo stesso è ripetuto ossessivamente perché non riesce in realtà ad essere provato. Si instaura a questo punto un processo che potrebbe essere interessante anche per quanto riguarda la figura del capro espiatorio. Lo stereotipo diventa fobia e feticcio, è visibile e fa paura. Questo fa sì che indichi una mancanza proprio per l'ossessione con cui viene ripetuto. Nella cultura anglosassone il termine 'latino' indica eccesso sessuale e diventa sintomatico della difficoltà di definire la mascolinità, che non appare mai adeguata, nella cultura dominante. Quest'ansia dà luogo alla ripetizione del complesso di castrazione, al senso che manca qualcosa. È interessante osservare chi sono gli individui capro espiatorio e quali sono le loro qualità. Il senso di castrazione è come osserva Freud inizialmente connesso alla mancanza del fallo nel complesso edipico. Ma, successivamente, il fallo ha indicato qualsiasi cosa connessa alla mascolinità: potere politico, economico. Allora lo stereotipo viene visto come pericoloso, un pericolo che deve essere controllato poiché può avere accesso al "phallic power". L'identificazione del capro, lo stereotipo del capro innesca questo meccanismo?

Nel dramma di Verdecchia si attuano varie tecniche di non riconoscimento e soprattutto l'ansia esistenziale del protagonista è prodotta dalle tecnologie sociali del capitalismo. Il suo viaggio di ritorno in Argentina implica l'uso di tecnologie: passaporto, aereo, guida, macchina fotografica. Quando Verdecchia immagina la sua patria, la immagina nel modo in cui la tecnologia gliela fa immaginare. Le immagini che gli arrivano sono associate a quelle del "latino" e producono alienazione e diversità dalla cultura anglosassone dominante. Ciò va diritto alla psiche. Succede che gli individui che si sentono alienati e diversi devono mediare la loro identità attraverso e per mezzo degli stereotipi che circolano nella società. Ma lo stereotipo è alla base una tecnica razzista. Da un lato tende a mantenere le caratteristiche pure della società in questione, e al tempo stesso fa riferimento ad una mancanza. Questo fa sì che l'individuo acquisisca atteggiamenti di odio nei confronti di sé internalizzando disposizioni, che sono considerate giuste, d'odio e di ripulso verso lo

stereotipo. Quindi Verdecchia da un lato ripudia lo stereotipo e dall'altro crea la sua identità sugli stereotipi prodotti dal capitalismo.

La linea argomentativa e problematica è sostenuta dal critico con rigore, ci invita ancora una volta a considerare il meccanismo di integrazione in Canada e la fallacia dell'idea di multiculturalismo quando non sia fondata su un vero riconoscimento dell'alterità. Detto questo, il saggio non si pone per nulla il problema di quale successo drammatico sia l'opera di Verdecchia. Che questa problematica appaia a teatro e non in un romanzo sembra non fare alcuna differenza. Non c'è mai una valutazione tecnica e strutturale dell'opera che potrebbe essere da un punto di vista teatrale poco significativa nel contesto del teatro canadese. Per converso, Alan Filewod, in "The comintern and the canon: Workers' Theatre, *Eight Men Speak* and the genealogy of mise-en-scène", si pone il problema cruciale di capire quali siano state le ragioni che hanno cancellato dal canone un'opera come *Eight Men Speak*, e questa volta si contrappongono ragioni politiche a ragioni estetiche. Secondo Filewod l'opera deve essere rivalutata per la sua complessità di costruzione che riprende la pratica sperimentale del teatro europeo facendo uso di espedienti che non erano in voga nel teatro canadese, quali ad esempio l'uso del blackout, dei 'gestic props', di effetti sonori dirompenti, di tableaux, di fotografie. La tesi di Filewod è quindi che nel disinteresse per *Eight Men Speak* entrarono in gioco non questioni di valore estetico, ma ragioni politiche. È quindi venuto il momento di riconoscere il valore estetico dell'opera che si pone come imagista, frammentata, decentrata, tutte caratteristiche attribuite oggi al post-modernismo.

In "The seductions of theatricality: Mamet, Tremblay and political drama", Sheila Rabillard si pone due scopi, quello di analizzare l'atteggiamento verso la teatralità in drammi che mostrano la relazione che esiste tra l'illusione scenica e la realtà sociale; e in secondo luogo di far notare come l'opera di Tremblay a tematica sociale si proietta al di là del contesto nel quale è stata composta. L'analisi si sviluppa lungo un confronto tra *American Buffalo* di David Mamet e *Le Belles-Soeurs* di Tremblay.

Il punto di partenza per entrambi è la consapevolezza di scrivere un teatro che trattando delle classi inferiori si definisce politico. Un secondo punto di partenza è il teatro politico, "non-culinario", di Brecht, un teatro che come si sa doveva essere in grado di suscitare nello spettatore emozioni da tradursi in azione sociale e politica. Da questo punto di

Prospettive critiche

vista, nelle opere prese in esame si osserva una duplice azione: un attacco al ruolo e alla rappresentazione in quanto tali, proprio mentre essi presentano e sono specchio del malessere sociale. La rappresentazione è sempre falsa e il problema della differenza tra rappresentazione e realtà sociale è stato un problema che Brecht ha tentato di risolvere, eliminando del tutto la mimesi, trasferendo completamente la realtà sul pacoscenico, facendo recitare l'attore per se stesso e non per un pubblico. Il teatro non è più uno specchio della natura, ma una esperienza reale di ruoli sociali.

Ciò che si vuole mettere in evidenza è la politica anti-teatrale che esiste nell'opera di Tremblay, in altri termini "the human capacity to create (and to respond) theatre is revealed as a self-destructive capacity to turn action into game, into play" (35): questo è un assunto che va spiegato. Appena l'azione si trasforma in teatro diventa autodistruttiva, fa parte di quello che Brecht definiva 'culinary theatre', diventa indulgere passivo. Tremblay mostrerebbe questa tendenza umana a privilegiare il gioco e il 'play'. Mme Lauzon e la figlia Linda ripetono le stesse cose ogni giorno secondo un frusto copione. Secondo l'autrice questo mostra come il linguaggio-copione sia l'unico ambito che i personaggi riescano a controllare. E così ogni personaggio cerca di attirare l'attenzione verso il proprio 'copione': Lisette al suo viaggio in Europa, Lauzon ai suoi bollini. Il linguaggio diventa fatico, non serve a nessuna vera comunicazione o azione, è linguaggio "for 'theatrical' display" (36). A questo punto il lettore si chiede se questa visione del linguaggio sia una conseguenza della situazione mentale e psicologica di personaggi incapaci di comunicare, oppure si debba riferire al piccolo mondo del Québec che non ha prospettive da offrire. Si deve dare più importanza all'impulso 'ludico' umano, che esiste sempre, e che tende a trasformare la realtà in finzione e in gioco, oppure si deve dare più importanza alla situazione storica del Québec? Il lettore è tentato di concludere che la situazione del Québec provochi una sorta di distorsione nei personaggi. E' allora vero che l'uso della lingua sociale in Québec ha la stessa funzione faticosa di quella del linguaggio adoperato dai personaggi del dramma? Che il linguaggio è pura teatralità sociale senza alcuna valenza reale di azione? Questo può essere vero di tutto il Québec, oppure di una particolare classe sociale del Québec?

Queste sono domande alle quali il critico successivamente risponde in vari modi: il gioco dei bollini diventa una versione ridicola del sogno capitalistico; si tratta di un sogno e un copione che sta al di là del controllo di

questi personaggi; in modo alquanto criptico si suggerisce che la trasformazione dell'evento in 'dramatic entertainment' impedisce la realizzazione concreta del sogno, poiché mentre Mme Lauzon indulge nel 'gioco' distogliendo lo sguardo dalla realtà, le cognate la derubano. Infine si suggerisce l'aspetto più radicale e problematico: ovvero l'insieme di situazioni linguistiche e ludiche dovrebbero produrre negli spettatori la consapevolezza di essere colpevoli nel perpetuare lo status quo fuori del teatro "by watching, shocked and amazed, the inability of the unfortunate class to accomplish any material self-improvement" (37). E' questa l'applicazione brechtiana di Tremblay.

Chiunque abbia visto l'opera a teatro penso possa dire che questo effetto non si produce. La sventura della protagonista non induce alla riforma della società. E questo anche per un altro motivo: non c'è una classe nelle mani della quale si possa deporre la storia e il futuro della storia. Il mondo moderno è troppo complesso per pensare ad una simile ipotesi e non credo che Tremblay la sostenga. In un certo senso siamo tutti attori e vittime. Oppure si suppone che esistano 'spettatori' che in modo onnipotente siano in grado di cambiare la situazione ("powerful others, social and economic forces outside the sphere of the characters in the play")? A me sembra molto improbabile. Inoltre, osserva il critico, non si deve mai distogliere lo sguardo dalla realtà per impulso ludico, poiché c'è qualcuno pronto a fregarci. Probabilmente l'autrice vorrebbe che l'uomo fosse fatto in modo diverso da come egli è. La posizione ideologica arriva a suggerire un'immagine di uomo, piuttosto che osservare l'uomo, con una sorta di critica onnipotenza che è sinceramente fuori luogo.

Mi sembra altrettanto riduttivo affermare che il valore dei bollini sia fissato da "powerful others, social and economic forces outside the sphere of the characters in the play" (37): si tratta cioè di mezzi di oppressione e sono desiderati dagli oppressi. Ora, nel dramma non si dice se sono desiderati anche dai non oppressi. Io temo che, ironicamente, Tremblay suggerisca che succederebbe la stessa cosa anche nelle classi elevate a cui l'autrice attribuisce responsabilità e azione a cui nell'opera non si accenna. Mi lascia dubbioso anche la versione psicanalitica dei bollini che si dovrebbero collegare a uccelli e a bambini. Al di sotto di questa correlazione ci sarebbe la frustrazione sessuale delle donne cattoliche quebecchesi che si realizzano sessualmente attraverso la procreazione e al tempo stesso vedono la procreazione indiscriminata come degradazione. Questa situazione di frustrazione si manifesterebbe in tratti del carattere di queste donne, "self-hatred, martyr

complexes, mutual cannibalism". Ovviamente ciascun lettore deve decidere se queste connessioni siano reali, se la relazione "tanti bollini ma pochi bambini" esista, se si porti sulla scena la politica della famiglia in Québec. In sostanza il movimento contro la 'teatralità' si risolve con l'idea che in realtà il teatro è al tempo stesso teatralità e impegno sociale. Non credo che nessuno si sogni di mettere in dubbio un'affermazione del genere.

Richard Paul Knowles, in "The theatre of form and the production of meaning: contemporary Canadian dramaturgies", affronta un tema di grande interesse, ovvero quello dell'importanza culturale della forma indipendentemente dal contenuto delle opere, in altri termini ci si riferisce all'inconscio delle opere, a ciò che emerge attraverso la forma e che può rivelarsi in contrasto con temi e argomenti coscienti. Tre sono i punti di riferimento dell'autore: Aristotele, *Edipo re*, la Bibbia; e una serie di opere appartenenti alla tradizione del "selective naturalism" del teatro canadese. Questi tre modelli forniscono l'idea di una norma e sono diventati lo "structural unconscious of dramatic naturalism".

Un primo esempio sono i due noti drammi di David French, *Leaving Home* e *Of the Fields, Lately* che presentano i conflitti legati alla crescita. In essi è presente una sensibilità cristiana e biblica e una forma aristotelica che funzionano quindi come elementi inconsci che si manifestano attraverso e a scapito delle intenzioni dell'autore. Oltre a questi il mancato invito al padre nel giorno della laurea e la violenta lite finale fanno emergere il lato edipico nel conflitto tra il padre Jacob e Ben riguardo alla madre Mary. Tanto che Mary è vista come la causa di divisione tra padre e figlio. In questi termini si universalizza l'esperienza edipica e si nega ogni possibile evoluzione storica e sociale. Questa ovviamente è una lettura particolare delle opere. Esiste per converso una lettura sociologica che spiega altrettanto bene i conflitti dell'opera.

Nell'esempio successivo, *Jacob's Wake* di Michael Cook, prevale l'elemento biblico; ma c'è una struttura aristotelica; e c'è un conflitto edipico tra padre e figlio. Anzi tutto l'autore gira attorno ad un desiderio edipico represso, che viene rafforzato dalla struttura simbolica biblica. Ci sono immagini di crocefissione e di Apocalisse, e il tempo dell'azione è il Venerdì Santo. L'azione non procede verso la resurrezione e la riconciliazione. Quindi questa è un'opera che adotta una forma aristotelica, ma non la conclude. La reazione del pubblico e della critica non fu favorevole all'opera. Personalmente trovo difficile veder nell'opera il complesso edipico come cardine dell'azione. Non credo

Prospettive critiche

che ogni conflitto tra padre e figlio debba identificarsi come edipico. Qui si ha a che fare con un uomo che non ha più futuro, con giovani che non sanno trovare la loro strada e bisogna dire che, in effetti, tale è la stravaganza e l'esagerazione a cui Cook si lascia andare che, è vero, si produce un tormento orribile, ma poco credibile.

Un termine che l'autore usa per indicare un modello diverso di costruzione è "perversion", intesa come negazione di "reversal" e di "recognition", ovvero come revisione del concetto di unità nella soggettività, nel personaggio e nell'azione. I due esempi presi a modello sono George Walker e Judith Thompson. Particolare attenzione viene riservata a *Nothing Sacred* di Walker, in cui Knowles vede un movimento anti-edipico. I personaggi sono sostanzialmente divisi in padri e figli e quest'ultimi prima o dopo si devono misurare contro i loro padri. Questo è vero fino ad un certo punto, perché è anche vero che è il padre che in realtà si misura con il figlio: Kirsanov fa un figlio con la giovane Fenichka dando origine al suo conflitto individuale. E mi è difficile pensare che "Kirsanov's death wish is linked to his failure to assume the role of symbolic Father, and to his inappropriate obsession with 'nothing'" (47) che in early English avrebbe anche il significato di 'genitals'. E bisognerebbe provare sul testo con maggiore precisione anche l'affermazione che l'amore feticistico di Pavel per la madre di Anna sia legato a "a failure of (re)production on his part—reproduction in the biological and two social senses: capitalist production (surplus value) and the reproduction of his father's traditional order". Dopotutto con la morte di Bazarov la società si ricostituisce e si chiude.

Altri tipi di drammaturgia sono quelli che presentano conflitti non risolti; quelli che presentano drammi simbolo. Il riferimento è al modello modernista, che portò artisti canadesi ad avvicinarsi alla musica e alle arti visive, meno toccate da interferenze sociali. Un caso è *Cubistique* di Tom Cone, in cui tutto è auto-referenziale. Il modello è quello musicale e questo tratto è il legame con Michel Tremblay, John Murrell e Tomson Highway. *Les Belles-Soeurs* appare come una danza in cui tensioni, passioni, ingiustizie sono contenute; *Waiting for the Parade* usa la musica e la danza che si alternano a scene agite. Il critico la descrive come "a kind of chamber opera", una definizione applicabile con una grande dose di immaginazione. E' dubbio che l'effetto dell'opera sia per lo spettatore quello di un'opera modernista. La capacità della forma musicale di anestetizzare i problemi sociali di cui le opere in realtà trattano forse spiega il successo di queste

opere. Si citano inoltre *The Rez Sisters* e *The Impromptu of Outrement*, come esempi di opere moderniste, ma devo dire che i punti toccati e i riferimenti sono troppo criptici per un lettore e dovrebbero essere stati trattati in modo più ampio e articolato per permettere una comprensione esatta del pensiero del critico.

Glenn di David Young è vista come come una spartitura musicale. I quattro attori creano una struttura dialogica che dà l'idea di non essere contenuta e risolta entro la personalità del personaggio di Glenn Gould. E' un esempio di quella che il critico definisce "the dramaturgy of the perverse" che vuole reagire al formalismo aristotelico, alla struttura edipica e alla 'Frygean Bible'. Si fa, in quest'ambito, riferimento alle opere di Margaret Hollingworth, Michael Springate, Don Druick e Harry Standjofski. Si sottolinea la colpa dell'artista che vuole mantenere l'opera d'arte separata dalla vita. Rappresentano la visione modernista della donna come elemento di disordine e rappresentano l'ansia dell'artista modernista nell'agognare verso la purezza e la perfezione come affermazione di potere. Molto interessante e condotta con chiarezza è l'analisi delle opere di Don Druick, *Where is Kabuki*, e di Springate, *No Cycle*. Qui si mette in evidenza l'uso di forme drammatiche orientali usate al fine di indicare una necessaria liberazione da idee fisse di identità, riconoscimento e reificazione. L'utilizzo di strutture orientali mette in crisi concetti come unità e azione e, invece, indica la molteplicità delle prospettive attraverso le quali si comprende la realtà.

Legato al saggio precedente è quello di Ed Nyman, "Out with the queers: moral triage and George F. Walker's *Theatre of the Film Noir*", che è una applicazione della "dramaturgy of the perverse" di Paul Knowles ai drammi di Walker. Facendo riferimento alla definizione freudiana di perversione, il critico identifica il significato del termine come un movimento che si allontana da "the 'natural' end", che sostituisce l'innaturale al naturale, l'assente al presente, il margine al centro. Walker agisce ridefinendo e riformulando le forme teatrali ereditate dalla tradizione e quindi mette in crisi i sistemi di controllo che producono immagini che si fanno passare per sacre ed essenziali. Il punto sul quale il critico si sofferma è la perversione delle forme cinematografiche nell'opera di Walker, *Theatre of the Film Noir*. Da un lato sta il sistema patriarcale rappresentato dall'ispettore Clair e dall'altro la 'femme fatale', la trasgressione sessuale, l'omosessualità. Il movimento ironico del dramma andrebbe verso la necessità di eliminare il diverso, togliendo di mezzo l'omosessuale e trasformando la 'femme

fatale' in un prodotto cinematografico utile a riprodurre l'ordine eterosessuale.

Molto interessante il breve saggio di Valerie Shantz, "Colonising Yvette Nolan: the making of an aboriginal playwright". Il riferimento diretto è a *The Book of Jessica* che è costituito da una serie di interviste e di discussioni tra Maria Campbell e Linda Griffiths, la quale interpreta il ruolo di una donna métis basata sulla vita di Maria Campbell. Nel fare questo Griffiths si trovò anche a riconsiderare il suo ruolo e la sua posizione nella società bianca. Il ruolo della Griffiths va a toccare un tema basilare del teatro e della società canadese, in quanto copre il duplice ruolo di colonizzata dal potere britannico e di colonizzatore nei confronti del popolo a cui appartiene Maria Campbell.

Da questo si passa a considerazioni sulla posizione di una autrice del Manitoba, come Yvette Nolan, che aveva presentato sul palcoscenico due temi scottanti, la razza e il genere. *Blade* (1990) ad esempio presenta la storia di Angela, una donna uccisa, che i media presentano come una prostituta. Gradualmente l'immagine di Angela, che arriva dall'aldilà, si adegua all'immagine costruita dai media. Quando nel 1992 l'opera fu ripresentata a Vancouver, Angela non fu recitata da una donna métis e questo diede origine ad un vivace dibattito. Innanzitutto c'è il problema del significato da attribuire al termine métis, che originariamente significava una persona con un genitore francese e un genitore aborigeno e, in seguito, indica qualsiasi persona con genitori misti. Il problema posto da Nolan era quello di quale razza avrebbe la sua protagonista dovuto rappresentare. Nolan si sente tra due appartenenze senza avere una precisa identità. Questo conflitto si ritrova nelle opere di Nolan. In *Blade* ad esempio si ha un conflitto tra la voce aborigena e la voce bianca. Nell'opera si presenta inizialmente la morte di una ragazza métis, Cindy Bear, che viene descritta come una prostituta. Il medesimo destino toccherà, come si è detto ad Angela. Ma a Cindy non viene data una voce, che invece viene data ad Angela e questo fatto è significativo per Nolan.

Il problema riguarda la posizione dell'accademia nei confronti dell'opera di un autore aborigeno. Ci si chiede se il critico non agisca nei confronti dell'autore aborigeno come i media agiscono nei confronti di Angela. Nel momento in cui il critico tratta di ciò che non gli appartiene culturalmente, finisce per agire inevitabilmente in modo razzistico: si tratta sempre di una versione esterna che tende a limitare la problematica. Si dà ad esempio per scontato che Nolan tratti di problemi aborigeni, ma al tempo stesso si deve notare che le sue protagoniste sono spesso

Prospettive critiche

donne bianche e che, quindi, tende a mettere problemi legati al genere prima di quelli relativi alla razza. Ora che posizione deve prendere un critico, per evitare di condizionare lo sviluppo di un'autrice come Nolan etichettandola come 'scrittrice métis'? questo è il problema che il critico si pone, ovvero quello di trovare un nuovo modello di natura interculturale.

L'occasione di chiarire questo punto venne dato dalla rappresentazione di *Child*, in cui viene raccontato lo stupro di Monica, ora adulta, mentre Monique è la donna bianca che ascolta la storia. Le due donne non sono consapevoli della presenza dell'altra. L'opera è un modello di interculturalismo nel tentativo di trovare un "middle ground" nella quale i due personaggi si possono incontrare. Naturalmente si pongono delle differenze. Monica parla di una esperienza da bambina che Monique commenta da adulta; la vita di Monica è descritta, quella di Monique è data per scontata, è simile alla 'nostra' esperienza. Si crea però uno stretto parallelismo stilistico tra Monica e Monique: la narrazione della storia le vede come due parti di un tutto: a volte parlano quasi con le stesse parole, la lunghezza della frasi è la stessa. Nonostante le differenze Nolan riesce a creare un modello di cooperazione anche perchè al di là della razza, il riferimento è il genere. Si tratta di due donne innanzitutto. Monique appare distaccata fino al momento dello stupro. Da quel momento inizia una trasformazione che fa di Monique una complice dell'evento. Da questo punto di vista l'opera ricorda anche *The Book of Jessica* per la difficile cooperazione tra Griffiths e Campbell. Appare chiaro che una indicazione sia umana quanto accademica venga dall'idea del 'mutuo bisogno'. E' Monique che salva Monica, che le comunica il potere per superare la sua sensazione di vergogna. Monique è sempre di più coinvolta nell'azione, anche se sente di non riuscire a raggiungere Monica. Però è l'energia di Monique che aiuta la bambina a superare lo sconvolgimento emotivo. Così anche Monique viene sanata; la sensazione di non riuscire a nulla viene alleviata. La lezione che viene data è quindi di mutuo bisogno e questa deve essere la base di un'amicizia, quanto di uno studio accademico.

La parte centrale del libro è costituita da articoli che riguardano la messa in scena: Denis Salter, "Blood...Sex...Death...Birth: Paula de Vasconcelos's *Le Making of de Macbeth*: an interview"; Hélène Beauchamp, "Of desire, freedom, commitment and mise en scène as a very fine art: the work of the theatre director". In questi saggi si sottolinea opportunamente il lavoro collettivo che si ha nella costruzione di una rappresentazione nell'esperienza di Paula de Vasconcelos e nel

lavoro registico di Martine Beaulne e Lorraine Pintal.

Gli ultimi tre saggi della raccolta sono dedicati a un'opera storica del femminismo canadese, Kym Bird, "Leaping into the breeches: liberal feminism and cross-dressing in Sarah Ann Curzon's *The Sweet Girl Graduate*"; a David Fennario e George Ryga, Marvin Gilman, "Fennario and Ryga: Canadian political playwrights"; e a James Reaney, Craig Stewart Walker, "James Reaney's *The Donnellys* and the recovery of 'the ceremony of innocence'".

Marvin Gilman, "Fennario and Ryga: Canadian political playwrights".

I saggi di Kym Bird e di Marvin Gilman sono succinti e lucidi resoconti, da un lato della posizione di indipendenza di Kate Bloggs che si laurea all'Università di Toronto e l'altro dell'attività teatrale di Ryga e Fennario, due autori che trovarono nel teatro il modo di farsi apertamente portavoce della situazione dei lavoratori, diseredati, e degli indiani. Si tratta di autori e di opere che sono ben conosciute e il saggio ripercorre la vicenda umana e artistica dei due autori.

Anche l'opera di Reaney è ben nota e da alcuni ancora considerata la realizzazione drammatica più significativa del teatro canadese. Ciò che Craig Stewart Walker vuole controbattere in questo saggio è l'accusa, che a volte viene diretta a Reaney, di indebita mescolanza di sofisticatezza e ingenuità nelle sue opere, e di aver scritto "childish theatre". Punto di partenza è per il critico la poetica romantica di Reaney che fonde documento e mito e che gli serve come arma contro una cultura coloniale fondata principalmente sul mercantilismo. Ciò a cui Reaney aspira è l'unione di spirito individualistico e di missione sociale, il che conferisce al prodotto dell'immaginazione forza politica. I Donnellys erano stati accusati in Irlanda di essere 'Blackfeet' e di non cooperare con i terroristi 'Whitefeet' che avevano dichiarato guerra senza quartiere ai protestanti. L'ostracismo di cui furono vittima in Irlanda si riproduce in Canada nei loro confronti per trent'anni a partire dal 1874. Era una storia che proponeva una sorta di figura eroica in lotta contro una società filisteica; che, infine, era sufficientemente distanziata nel tempo e tuttavia ancora viva, così da richiamare il Canada degli inizi e la sua presente realtà.

Reaney sceglie di accentuare l'aspetto mitico quando si avvicina ai Donnellys: a loro si applica la metafora della morte e della resurrezione dell'orzo, si applicano riferimenti biblici e religiosi; il loro destino è accomunato a quello di Cristo. Craig Stewart Walker fa poi riferimento a W. B. Yeats come fonte della struttura portante della

trilogia. In particolare la poesia *The Vision* indica la necessità di un'ascesa verso la cima di una torre descritta mediante l'esistenza di due condizioni: la "Terrestrial Condition" (paragonabile a 'document') e la "Condition of Air" (paragonabile a 'myth' nella versione di Reaney). la condizione di equilibrio e di saggezza è definita da Yeats, la "Condition of Fire". Ciò che è particolarmente rilevante è il fatto che, ad un certo punto dell'ascesa, si sente la necessità di ridiscendere per portare con sé l'intera umanità. Reaney sposa questa idea e la sua fede romantica richiede che non si tratti solo della salvezza individuale, ma collettiva. Per Reaney, i temi di *The Donnellys* e l'esperienza del pubblico devono fondersi. Al pubblico viene presentata una situazione 'terrestre' e allo stesso tempo una proiezione 'aerea' attraverso il recupero del mito: entrambe devono fondersi per permettere il raggiungimento della condizione del 'fuoco', che è la condizione della saggezza.

Semplici sono i mezzi teatrali attraverso i quali Reaney vuole raggiungere questo effetto. Il pubblico viene invitato a usare l'immaginazione attraverso allusioni all'esperienza infantile. Nei tre drammi si fa riferimento a immagini legate al gioco infantile. Ad esempio gli "sticks" e "stones" fanno riferimento all'offesa al bambino e poi vengono elaborati per rappresentare forze ostili, dualità, anche trasformandosi in "barrels" e "ladders" sul palcoscenico. Nella seconda opera, *St Nicholas Hotel*, si introducono "wheels" e "tops" che sono usati poi per simboleggiare la gara di carrozze tra i Donnellys e i loro nemici. *Handcuffs*, invece, riprende immagini già note, e introduce l'idea di una tenda che attraversa il palcoscenico che significa la possibilità di unire passato e presente. Il significato della metamorfosi si nota soprattutto nella compagnia degli attori. L'identificazione precisa rimane un fatto fluido, nessuna identità viene definita così che un attore si trova a recitare più parti e più parti sono assegnate ad un attore. Il fine di Reaney sarebbe quello di sollecitare l'immaginazione del pubblico, di incoraggiarlo a vedere le cose in senso metaforico e spirituale. Il pubblico deve entrare nell'opera, vederne e scoprirne la coerenza. Questo è senza dubbio un tratto modernista, un portare in primo piano la poesia e le immagini e questo mostra come Reaney inseguiva non tanto l'idea di una epica storica, quanto descriva l'epica di una sensibilità, voglia sottolineare non il singolo individuo, ma lo spirito ribelle e romantico dei Donnellys.

Conclude la raccolta Jerry Wasserman con "Confessions of a vile canonist: anthologising Canadian drama". Autore di due note antologie di teatro canadese - *Modern Canadian Plays* e *Twenty Years at Play* -

Prospettive critiche

Wasserman si pone il problema di giustificare la propria scelta anche perché, oggi, ogni scelta assume un sapore e un valore ideologico. Descrive lo sviluppo del teatro canadese che — da inizi insignificanti, passando attraverso gli anni '50, attraverso le celebrazioni del centenario, attraverso la costituzione negli anni '70 di teatri istituzionali, la presenza di un teatro alternativo — sta diventando un fatto culturale di assoluto rilievo. Wasserman quindi spiega i criteri seguiti nella scelta delle opere incluse nelle antologie, criteri in primo luogo di carattere estetico.

Giulio Marra

***Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini, M.G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli, Bologna, Clueb, 1997, pp.354**

Si deve a Vita Fortunati, che da anni coordina un Seminario permanente di *Women's Studies* all'Università di Bologna, l'operazione culturale di ricerca e di divulgazione in Italia degli aspetti letterari legati alla critica e alle teorie femministe. A ciò fa seguito, nel 1997, l'antologia di testi critici, dal titolo: *Critiche femministe e teorie letterarie*. Il volume, corredato dall'indice dei nomi, si apre con un illuminante saggio introduttivo, *Metamorfosi e permanenze della critica femminista*, di Raffaella Baccolini e Vita Fortunati, per proseguire con un'ampia disamina delle varie tematiche, suddivisa in quattro sezioni: si va dall'acuta analisi di *Le origini della critica letteraria femminista* di Vita Fortunati all'interessante indagine di Raffaella Baccolini su *La (ri)nascita dell'aurice*, all'originale ricerca di Rita Monticelli su *Soggetti corporei*, fino all'attenta lettura di *La critica femminista afroamericana* di M. Giulia Fabi. Va altresì detto che le quattro sezioni contengono tutte una propria "Introduzione" al tema specificamente trattato nei brani critici tradotti in italiano, nonché un'esauriente bibliografia; in tal modo, il volume si rivela guida utilissima ad orientare i lettori e le lettrici italiani/e all'interno di un'area ancora molto trascurata nel nostro paese.

Nel saggio introduttivo in apertura al volume, *Metamorfosi e permanenze della critica femminista*, R. Baccolini e V. Fortunati, nell'intento "di rendere maggiormente visibili gli studi femministi in Italia" (p. 10), tracciano un composito profilo critico, un'antologia a più voci che esse stesse definiscono un *reader* (p. 10), nel quale mettono a confronto non solo "controversie e dibattiti fra donne" (p. 11), ma anche interpretazioni diverse "di più culture e tradizioni femministe" (p. 11). Pertanto, nel *reader*, R. Baccolini e V. Fortunati, mentre sottolineano la difficoltà di riprodurre nella nostra lingua l'espressione *women's studies* che accorpa i due significati di "studi delle donne e sulle donne" (p. 11), palesano di saper mediare fra varie culture "traducendo" da un contesto ad un altro e, cioè, muovendosi, situandosi e confrontandosi con diversi "territori" culturali e geografici. Altresì, prendendo Virginia Woolf come punto di partenza, R. Baccolini e V. Fortunati forniscono una brillante sintesi delle fasi del femminismo: dalla rivendicazione iniziale alla riflessione teorica legata alla decostruzione e revisione dei canoni patriarcali fino a una nuova ermeneutica in cui la visione della

realtà venga attraversata dal genere del "Soggetto interpretante", o dal concetto di "sapere situato" proposto da Donna Haraway (p. 11) adatto all'odierna società multiculturale per affrontare conflittualità date dalle "diverse culture, razze, etnie, classi sociali e preferenze sessuali" (p. 12). Il tutto, come affermano R. Baccolini e V. Fortunati, nella consapevolezza di creare "una prima canonizzazione del sapere critico femminista" (p. 16), che non significa certo il voler proporre un canone "prescrittivo", bensì un canone aperto (p. 16), preludio, come è auspicabile, di una fioritura di futuri studi nel campo. E che sia un canone aperto lo testimonia il volume stesso, intessuto di quella intertestualità, tra le quattro sezioni, che innesca un meccanismo di lettura in cui si intrecciano percorsi diversi e rimandi costanti. E ciò riproduce il pensiero delle donne, "segnato fin dalle origini dalla continua messa in discussione degli assunti, da saperi migranti, da contrasti e integrazioni culturali che hanno elaborato e, al tempo stesso, problematizzato, la costruzione di una genealogia e di un canone critico" (p.13).

Vita Fortunati, nell'"Introduzione" alla sezione *Le origini della critica letteraria femminista*, pone brillantemente in risalto come, dopo l'iniziale "fase belligerante" (p.20) e quella degli anni Settanta e Ottanta tutta tesa a "definire un'estetica femminista" (p.20), l'odierna critica femminista ritorni al passato con "un rapporto dialettico" riscontrabile nei saggi presentati, nella sezione, in traduzione italiana e precisamente: "Alcune considerazioni sulla definizione di una 'critica letteraria femminista'" di Annette Kolodny; "Archimede e il paradosso della critica femminista" di Myra Jehlen e "Una critica all'imperialismo: tre testi femminili" di Gayatri Chakravorty Spivak.

L'apporto di Virginia Woolf si rivela, come mette in luce Vita Fortunati, ancora come la guida migliore per la critica femminista, oggi improntata a una re-visione che investe il rapporto testo/contesto e quello tra "gender e differenza sessuale" (p. 22), come accade nel saggio della Kolodny che, nell'esame di scrittrici americane e canadesi e, in particolare, del romanzo *The Edible Woman* di Margaret Atwood, indaga su quanto le strategie narrative lascino emergere alienazione; in *The Edible Woman* tali strategie sono innescate tramite il passaggio dal racconto in prima persona a quello in terza persona con uno sdoppiamento della protagonista che, da osservatrice, diventa osservata, nonchè - si potrebbe aggiungere - tramite il tema del progressivo rifiuto del cibo.

Altresì, l'odierna critica femminista si confronta con il canone maschile nel tentativo di elaborare una teoria estetica autonoma (p.

Prospettive critiche

25) - come si evince nel saggio della Jehlen - nonchè si sofferma a sottolineare che il concetto di *gender* deve "essere interconnesso ad altri parametri quali la razza, la classe e la preferenza sessuale" (p. 27), come si coglie dalla lettura del saggio della Spivak che, da accesa critica femminista postcoloniale quale è, mette a confronto, sottolineandone le strategie di riscrittura postcoloniale, *Wide Sargasso Sea* della caraibica Jane Rhys con i romanzi *Jane Eyre* di Charlotte Bronte e *Frankenstein* di Mary Shelley.

Tuttavia, nella "Introduzione", Vita Fortunati non coglie solo l'importanza della rivisitazione della Woolf, nel panorama odierno della critica femminista, ma offre pure un'illuminante rilettura critica dei saggi inseriti nella sezione, palesando la sua capacità di muoversi a proprio agio nei meandri dei percorsi femministi e di individuarne i meccanismi: l'oppressione patriarcale che ha influito perfino sulla scelta di "generi meno nobili" (p. 22) quali il romanzo, il diario e l'autobiografia; quell'"anxiety of authorship" (p. 24) che era stata espressa dalla Woolf con la metafora dello specchio; la scrittura femminile come esempio di intertestualità e come espressione di una scrittura a due voci, "nè dentro la tradizione maschile nè fuori da essa" (p. 24); le metafore spaziali con "un territorio dai confini instabili" (p. 25), mentre, in sintonia con quanto accade nel postcoloniale, dove l'idea del centro si sgretola, il pensiero femminista diventa "pensiero nomade, capace di transitare fra diverse discipline, fra diverse realtà e culture" (p. 26).

Nell'"Introduzione" alla sezione *La (ri)nascita dell'autrice*, Raffaella Baccolini pone l'accento su uno dei punti nodali: il controverso problema dell'identità e della soggettività. L'analisi traccia le linee del dibattito post-strutturalista, postcoloniale e femminista ed è puntualizzata tramite saggi critici in traduzione italiana, quali: "Sostituire la critica femminista" di Peggy Kamuf; "L'eroina del testo: una studiosa femminista e le sue finzioni" di Nancy K. Miller e "Vertigine orizzontale: la politica dell'identità e della differenza" di Trinh T. Minh-ha.

Se il saggio di P. Kamuf del 1982 si inserisce nella linea post-strutturalista, va anche detto, come coglie R. Baccolini, che esso anticipa alcune posizioni della critica femminista e postcoloniale, come, ad esempio, l'utilizzazione della "metafora geografica" (p. 145) che, grazie all'ambiguità sottesa al concetto stesso di mappa, "suggerisce che il terreno su cui il pensiero femminista deve situarsi, deve essere instabile, dai margini e confini indeterminati" (p. 145).

Al contrario, N.K. Miller, se pure condivide lo spostamento dell'attenzione dall'autore/

Dio al lettore, tuttavia rigetta le posizioni post-strutturaliste in quanto ritiene che le donne, da sempre emarginate sia come soggetti sia come produttrici di cultura, non possano "permettersi di abbandonare il concetto di identità" (p. 146), ma che, anzi, debbano "riappropriarsi del corpo e del linguaggio per definire la propria identità diversa" (p. 146).

Condividendo le posizioni postcoloniali, la recente critica femminista ha elaborato nuove figurazioni partendo proprio dalla decostruzione del soggetto tradizionale e puntando su un'identità nomade o trasgressiva - secondo Rosy Braidotti - un'identità mai fissa, bensì fluida, o ibrida e in divenire, che si esprime simultaneamente a più livelli, da quello geografico a quello sociale, e che investe generi diversi ponendoli sullo stesso piano - dalla teoria alla poesia, dal racconto al film, al documentario - perchè, come sostiene la T.T. Minh-ha, "il luogo dell'ibridità è anche il luogo dell'identità" (p. 154).

Nell'"Introduzione" alla sezione *Soggetti corporei*, Rita Monticelli indaga su quanto la riscrittura di "anima, o *animus*, corpo e intelletto" come "riconnotazione della soggettività" (p. 206), al femminile, rimetta in discussione non solo il concetto di periferia e di centro, ma anche tenda alla disgregazione del sistema occidentale e, soprattutto, della dualità fra maschile e femminile. "Così parlare di soggetto corporeo significa confrontarsi con diverse realtà di soggetti, quella tra maschile e femminile, tra donne e donne, tra soggetti storicamente, geograficamente, culturalmente, razzialmente distinti e, allo stesso tempo, nell'epoca postmoderna, tra soggetti migranti, cross-culturali, nomadi [...] fino a far diventare l'ibridazione tecnologia-carne [come nell'analisi di Donna Haraway (1995) sul soggetto-corpo cyborg] metafora di una nuova identità corporea virtuale ove cultura e natura, oltre la differenza sessuale e di genere [...] nell'epoca tecnologica, sono inscindibili e continuamente ripensabili" (pp. 208-209).

Come pone in evidenza R. Monticelli, è solo tramite un dibattito spesso contraddittorio che si è giunti alle posizioni odierne di corpo cyborg post-tecnologico e al concetto di *transgender*. Dapprima, si è reso necessario un processo di recupero, o di riconfigurazione del corpo e della sessualità, in alternativa a quello "immaginario, forgiato su parametri maschili, funzionale al simbolico patriarcale" (p. 209). E tale percorso è individuabile nei saggi critici presentati in traduzione italiana: "Il riso della Medusa" di Hélène Cixous, tramite il nesso fra corpo, scrittura, soggetto e femminile, assume l'importanza storica di avere scardinato l'immaginario patriarcale, anche se, come sostiene R. Monticelli, è ancora

legato a un impianto, o schema binario; il saggio, "Usi dell'erotismo: l'erotismo come potere", della nera lesbica americana Audre Lorde, basandosi sull'idea che l'erotismo in quanto potere e desiderio annulla la dualità sia di genere che di sesso, anticipa quella che la Monticelli definisce la sfida femminista del nuovo millennio, ovvero "la scrittura e riscrittura del desiderio, quale soglia tra necessarie differenze, tra impossibili identificazioni, tra ibridi non più mostruosi ma (ir)identi, come la medusa di Hélène Cixous" (p. 214); infine, l'ultimo saggio della sezione, "Figli/e di madre, del padre forse: una grammatica americana" di Hortense J. Spillers, ponendo l'accento sulla distinzione fra corpo e carne, o "corpo ridotto a sola carne" (p. 216) - come è evidente nel caso delle schiave/i nere/i - ripropone l'annullamento della divisione fra genere e sesso, aprendo un sotteso confronto con altre situazioni di oppressione, ma, soprattutto, decostruisce l'ordine sociale occidentale con un tentativo di riscrittura di tale ordine che implica una grammatica americana che riguardi "il discorso sulle genealogie materne e paterne [in quanto] senza una nuova grammatica e semantica del corpo (...) si rischierebbe una nuova metafisica ancor più pericolosa perchè travestita da apparente prospettiva, o 'concessione' multiculturale" (p. 216).

Il volume *Critiche femministe e teorie letterarie* si chiude con la sezione *La critica femminista afroamericana*, tutta rivolta all'attività critica delle femministe di colore che non solo tendono a distinguersi per razza, genere sessuale e per la loro storia, spesso di schiavitù, ma che anche tendono ad opporsi al preponderante dominio del femminismo bianco, come precisa M. Giulia Fabi nell'"Introduzione"; un'introduzione che è anche una dettagliata, se pur concisa, traccia storica delle voci femminili afroamericane. Si va, infatti, dalla prima raccolta poetica di Phillis Wheatley (1773) alle autobiografie delle schiave, quale quella di Harriet Jacobs (1861), dai romanzi di Frances E.W. Harper (1867) alle innumerevoli biografie di donne che dilagarono negli ultimi decenni dell'Ottocento al punto da farli definire "l'era della donna nera" (p. 286) - periodo in cui pure si vide l'uscita del primo giornale femminile (1894).

Si giunge, infine a trattare delle numerose opere teoriche. Le più significative vengono riproposte in traduzione italiana nella sezione, a partire dal saggio critico del 1892, "La condizione della donna in America", di Anna Julia Cooper, per proseguire, con un salto di ottant'anni, con il saggio, "Alla ricerca dei giardini delle nostre madri", di Alice Walker,

Prospettive critiche

rappresentante di spicco di quel "secondo rinascimento delle scrittrici nere che ebbe inizio negli anni Settanta e continua a tutt'oggi" (p. 289); e, infine, con il saggio "Metodologie riparatrici: *Amatissima*", di Barbara T. Christian, esponente del movimento femminista nero degli anni Novanta. In tale saggio, la Christian, mentre sferra serrati attacchi al sapere codificato, come quello universitario, si batte per ampliare il campo di studi metodologici e si concentra sull'opera di Toni Morrison, la famosa scrittrice afroamericana, vincitrice del premio Nobel (1993), per mostrare "l'assenza di un approccio critico che legga *Amatissima* non solo con gli strumenti della critica psicanalitica, marxista o formalista, ma anche alla luce delle tradizioni culturali africane e dell'esperienza del *middle passage* (ovvero la traversata atlantica degli schiavi/e sulle navi negriere) provenienti dall'Africa e dirette alle Americhe) a cui il testo fa ovvi riferimenti" (p. 293).

Critiche femministe e teorie letterarie si conclude con le parole della poetessa afroamericana Audre Lorde: "non sono le differenze che ci paralizzano, ma il silenzio. E ci sono moltissimi silenzi che devono essere infranti" (p. 294). Se ciò significa che lo scopo dell'antologia, del *reader*, è quello di rompere il silenzio, va detto che lo scopo viene raggiunto: il volume, infatti, dà voce a quanto sembrava finora trascurato, o inespresso, o sepolto sotto una cortina di silenzio che viene squarciata da una molteplicità di voci, o di esperienze, con le quali i lettori, o le lettrici, non possono non confrontarsi per prendere, infine, coscienza di quanto l'identità individuale sia mutabile, fluida, in perenne divenire e non imbrigliabile o imprigionabile entro barriere e confini, o banali stereotipi. E tale presa di coscienza diventa ancor più importante se si considera che anche l'Italia, come tutte le nazioni occidentali, sta andando sempre più verso una società multiculturale nella quale sono basilari, per un futuro sereno, i concetti di ibridazione, di confronto e di incontro fra varie etnie, differenze sessuali e culture diverse.

Carla Comellini

Anne Hébert, parcours d'une œuvre, Colloque de Paris III et de Paris IV-Sorbonne, Mai 1996, Madeleine Ducrocq-Poirier, Bernard Baritaud, Robert Jouanny, Jean-Michel Lacroix, Jacques Leclair, André Maindron (eds), Montréal, L'Hexagone, 1997, pp. 464

Les 29-30 mai 1996, s'est tenu à la Sorbonne le colloque Anne Hébert, en présence de l'écrivain, organisé à l'occasion de ses 80 ans, par le Centre international d'études francophones de l'Université de Paris IV, le Centre d'études canadiennes (Paris III-Sorbonne nouvelle), l'Institut d'études acadiennes et québécoises (Université de Poitiers) et l'Institut pluridisciplinaire d'études canadiennes (Université de Rouen).

Plus d'une trentaine de professeurs provenant d'universités du monde entier ont commenté son œuvre poétique et romanesque au cours de travaux organisés en deux ateliers qui ont fonctionné simultanément. Presque la moitié de ces participants venaient du Québec, du Canada et des Amériques. Notons, entre autres, la présence de Jacques Michon, Michel Gosselin et Antoine Sirois (Sherbrooke), Lucille Roy, Pierre Véronneau et Lise Gauvin (Montréal), Glenda Wagner (Québec), Neil Bishop (Terre-Neuve), Janet M. Paterson (Toronto), Annette Hayward (Kingston), François Gallays (Ottawa), Grazia Merler (Simon Fraser), Irène Oore (Dalhousie), Gaëtan Brûlotte (Tampa), Julie Le Blanc (Toronto), Annabelle Rea (Los Angeles), Lilian Pestre de Almeida (Niteroi, Rio de Janeiro).

Chez les universitaires européens on reconnaissait Anne de Vaucher Gravili (Venise), Alessandra Ferraro (Udine), Françoise Bayle-Petrelli (Sassari), Paola Puccini (Bologne), Yvan Leclerc (Rouen), André Maindron (Poitiers), Guy Lavorel (Lyon), Claude Filteau, Daniel Marcheix (Limoges), Marc Gontard (Rennes), Patricia Louette (Paris), Catrien Nijboer (Groningue), Jacques Caron (Odense).

Les communications ont été regroupées selon quatre lignes directrices: d'abord les problèmes de perception et de réception des premières œuvres d'Anne Hébert au Québec jusqu'aux années 1960. Ensuite l'univers poétique traité par deux poètes, Yves Préfontaine et Jean Royer, qui ont reconnu l'émergence d'une volonté de s'exprimer et de s'affirmer; de se révolter contre le silence et les interdits, d'échapper à la répression de la domination britannique et cléricale qui étouffait le Québec dans les années 1940-1950. Dans ce monde d'obstacles, de non communication, de silence l'écrivaine saisit

le drame de l'âme canadienne-française et apporte à la fois une libération de la parole et une prise de possession de celle-ci qui est une conquête sur la mort, sur le silence et sur la souffrance.

Bien que vivant loin du Québec, à Paris, mais l'esprit toujours proche de son pays natal et de ses paysages sauvages et illimités, l'univers poétique d'Anne Hébert est habité par les forces élémentaires: "Je suis la terre et l'eau" écrit-elle. Guy Lavorel s'attache à analyser ces éléments qui n'abandonnent jamais ses écrits. Lucille Roy, par contre, s'intéresse surtout aux variations de la lumière et de l'eau qui "parfois distinctes, parfois intégrées, deviennent en quelque sorte le moteur secret de [son] univers imaginaire" (p. 36).

Mais la plupart des exposés ont traité de l'œuvre en prose, de ses thématiques et de ses techniques narratives. Tous s'accordent à étudier cette prose rythmée, syncopée, entrecoupée de refrains, de citations dont les mots et les images choisies ont une force tellement symbolique que les textes atteignent une rare intensité poétique. Car Anne Hébert est avant tout poète et la force poétique de son langage absolument concret, fort et vigoureux est présente dans toutes les formes littéraires qu'elle traite: contes, pièces de théâtre, romans: "la prose est une autre forme poétique". La poésie est donc la source et le principe unificateur de toute son œuvre. Des vers entiers de poèmes, des situations typiques et leur contraire, des titres et des fragments réapparaissent dans les romans, créant ainsi une souplesse d'échos et des résonances internes très fortes (Lise Gauvin).

De nombreux thèmes et constantes de l'œuvre hébertienne ont été revisités: le paysage et ses rapports avec le rêve et les rêveries, l'enfance, thème obsédant et très modulé: "l'enfant n'a pas le choix de son sort" (Antoine Sirois), il est déterminé par ses parents (dans tous ses récits la situation parentale est la même: un des deux parents est décédé ou a abandonné l'autre) et par le lieu géographique où il se situe (c'est un monde toujours clos et solitaire). Comme l'observe Anne de Vaucher Gravili dans "*Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais. Un récit tragique?*" "l'enfance malheureuse est une malédiction originelle, comme le péché originel, ce qui équivaut à un "non destin", à une prédestination" (p.417).

La représentation du corps, thème fondamental chez Anne Hébert, a été largement traité (l'A. scrute toutes les possibilités de manifestations du corps, elle le fait parler); ainsi que l'Autre et l'ailleurs, l'errance, la guerre et l'exil, le rôle de l'histoire (*Le premier jardin*), les parcours et les modalités

Prospettive critiche

d'expression du désir, le crime et le châtement.

Quelques critiques ont approfondi, par contre, l'aspect formel: les voies narratives, les métalepse, la métaphorisation, l'intertextualité littéraire et artistique. D'autres ont fait des lectures à "grilles": psychanalytique, adlérienne et kirkegaardienne.

Enfin, la dernière partie a concerné la littérature et le cinéma. John Kristian Sanaker (Bergen) et Pierre Véronneau, de la cinémathèque de Montréal, ont examiné et commenté l'adaptation cinématographique de trois textes: *La Canne à pêche*, *Kamouraska* et *Les Fous de Bassan*. Ils ont mis en relief la complexité de cette opération, étant donné la multiplicité des voix, des points de vue et surtout la difficulté de rendre la force et la violence des textes hébertiens.

Anne Hébert a assisté à l'ouverture officielle qui a eu lieu dans la célèbre salle Liard de la Sorbonne, mais son grand âge et son état de santé précaire ne lui ont pas permis de suivre tous les travaux. Elle peut être satisfaite toutefois qu'un état présent aussi riche et varié de son œuvre lui ait été offert pour ses 80 ans par des critiques du Vieux et du Nouveau Monde.

Linda Colussi

Rosemary Jane Jolly, *Colonization Violence and Narration in White South African Writing: Andre Brink Breyten Breytenbach and J.M. Coetzee*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 1996

How do you write about violence without re-enacting the violence of the perpetrator or the violation of the victim? Can you write about violence without committing some act of further violation? In what ways does our present critical vocabulary contribute to a violent reality? These are some of the questions that Rosemary Jolly asks in her very interesting, if somewhat overly dense and theoretically dependent, book, *Colonization Violence and Narration in White South African Writing*.

Jolly's study of three of South Africa's best known white male writers is a highly productive attempt to open up her subject. Coetzee, as we might expect, is the "hero" of her narrative, the most self-conscious of the writers, whose work is used to offer something of a meta-commentary on each of the others. Jolly's choice to discuss his novel *Foe* in her introduction, and then again in her conclusion as a means of "measuring" the distance the book has travelled, the "progress" that has been made towards explicating some of the questions that *Foe* raises, is a good one, especially since many academic books seem to lack much frame or shape at all.

But if this "framing" is a good choice for aesthetic reasons, it also reinforces, as in most other studies of South African literary culture, the ever-increasingly use Coetzee's work as metanarrative in what is becoming a slightly uncomfortable way. Her use of Coetzee's novel *Age of Iron* as main reference point in the "Epilogue" which follows the Conclusion, suggests that more than an aesthetic and theoretical frame she is looking for, Jolly is somewhat overdependent on his work as a way of communicating her critical own insights.

As Jolly, via Coetzee, is well aware, to work with violence, as writer or critic, is to engage with the spectacular, to position oneself as spectator in/to a subject which is compelling precisely in its horror. It is the partly erotic dimension to any such acts of writing that Jolly draws on to find her structuring metaphor for her study: the tropes of sadism and masochism. In each of the bodies of work she analyses, Jolly takes the continuum of identities between interrogator, or the powerful, and the victim, or the weak, to try to position the text, and the set of relationships that it implies.

In the opening section, Jolly discusses the work of Andre Brink. She argues that he positions himself as Afrikaans dissident writer in the following terms: he must read himself through the other, using the tropes of sadism ("I am master") and masochism ("I am guilty"). Desire for the other is reconfigured to express the desire to save oneself from becoming/remaining one of the [Afrikaner] tribe. Yet fascination with the origin of the self as master, even when it is phrased in order to understand and redesign that sense of self for a different future, complicates the very end to which it aspires. For Brink privileges his version of violence as the truth. In "providing" such a history of oppression, Jolly argues, he still does little to undermine the status quo. Thus, 'the writer as interrogator of society's violence ends up being its victim'.

Breyten Breytenbach's approach to the relation between interrogator and interrogated is, by contrast, to reflect the perverse mutual dependence of the dominant and submissive selves found in sadomasochistic relationships. Rather than arguing for a unified self, which would be to repeat his position as victim and ex-prisoner, his is the destabilised self, interrogator and confessor/victim all, and it is in this very destabilised self that his only autonomy and defense lies. This is because any "subject that can be fully named and fixed can also be controlled or repressed". If the autobiographical "I" is sometimes the voice of the interrogator, then the text becomes a confession of the self to the self; where the reader is the interrogator reading the autobiography/confession, we cannot recognise or know or name the subject of the text fully.

Coetzee, following on as it were from Breytenbach's concern not to repeat the positions of interrogator and victim, is acutely concerned in all his writing to deconstruct the repetitive structures of colonisation. By figuring these processes, Coetzee is also always looking for ways to relinquish the author's attempts' to dominate and thus violate his/her subjects. In *Foe*, we are shown how Friday's body, and its mutilations, cannot be "written"; in *Age of Iron* Mrs Curren, representative of the writer as spectator of violence, needs to come to terms with the insurmountability, the insufficiency, of describing another's violation. She must do this without, as Jolly writes, "fetishizing the distress that results from her recognition of it".

Jolly shows in her conclusion how Susan Barton in *Foe* both realises that the story of Friday should not be a "recuperative" one, since this would obscure the fact of his violation; but she (Barton) also pronounces that she has become "doubt itself". This, Jolly says, brings its own violations, as it extends itself in

Prospettive critiche

a postmodern manner to all narratives. The attempt to present multiple narratives as equally valid, while it may appear to give voice to a number of conflicting claims, can function as a way of silencing specific, embodied others: "to represent an other as representable is to avoid contamination of that other by the interests of the writing self, the authorial voice that creates the figure intended to express the unrepresentability of that other".

In the light of this, the figure of Friday can be seen as suggesting an alternative to the violations that both recuperative and postmodern strategies for figuring the other inflict upon their subjects. The text makes space for an embodied Friday who cannot "speak" to the text, and the narrative does this by "losing" the voice of its named narrator, Susan Barton, and speaking in the voice of an unnamed narrator in the last section.

In doing this, Coetzee's postcolonial novel is in fact recuperative in the way that postmodern writing tends not to be. If Coetzee recognizes the pain, the violation of the other in the context of colonialism as unspeakable, then his work also suggests the importance of trying to understand, of imagining, the violence inflicted upon the oppressed. This is because without the work of this ethical imagination, there can be little hope for reconstituting a community on a more humanitarian basis.

This is a point which a number of critics have made, and it is one that seems to me to invite at least two further questions which remain unasked by Jolly. Coetzee clearly sees the body as central in his writing: he writes in *Doubling the Point* on the "authority" of the body, for instance. But does it have this authority because it is beyond language and (ethically) beyond representation? And if the body is beyond the play of language, as Coetzee certainly at times suggests, why the fantasy ending of *Foe*, where he imagines the ultimate body language - that "place where bodies are their own signs"?

Coetzee may well say that the problem is not so much that the body (and its pain) is unrepresentable, but that certain historical circumstances make certain modes of representation ethically out of bounds. If *this* is so, then surely it is problematic that the body in Coetzee's writing so often becomes a matter of (mere) metaphor in his writing: the gap in Michael K's palate - a figure for aporia; the cancer in *Age of Iron* - a figure for monstrous birth?

These are questions I would have liked to have seen Jolly tackle, and it seems to me that a critic like Elaine Scarry, in her book *The Body in Pain* (to which Jolly does not refer) pushes these kinds of issues further than

Coetzee does. For the question Scarry would be likely to put to Coetzee is: if the body is beyond language, and/or if pain is discussed metaphorically in the text, has not the nature of bodily violence and pain just been pushed into deeper obscurity?

Sarah Nuttall

Littératures émergentes / Emerging Literatures, Atti dell'XIe Congresso dell'Associazione Internazionale di Letteratura Comparata, Parigi, 20-24 agosto 1985, Vol. 10, a cura di Jean-Marie Grassin, Berna, Peter Lang, 1996

Il volume *Littératures émergentes*, curato da Jean-Marie Grassin dell'Università di Limoges, offre un'ampia panoramica delle cosiddette 'Letterature emergenti', quelle cioè che si stanno imponendo all'attenzione dei critici e dei lettori internazionali.

Nell'introduzione Grassin scrive: "A literary phenomenon is emerging when it has gained importance and therefore receiving extensive critical attention not only inside its own environment but also at international level". (p. 5)

Questo implica anche un cambiamento dell'universo letterario, dapprima tutto basato sull'eurocentrismo e sul predominio delle letterature 'maggiori', ora caratterizzato da una continua crescita di fenomeni letterari non europei o comunque influenzati da culture non europee.

È necessario, quindi, ripensare i concetti di letteratura e teoria della letteratura alla luce della "emergence" di espressioni letterarie che rivendicano una loro dignità e ragion d'essere.

Il testo, diviso in sei parti, si occupa in particolare: delle *Littératures immigrées* (franco-magrebina, italo-canadese, chicana, nuyoricana) nella I parte; delle *Littératures exophones* (Malesia, Singapore, India Africa) nella II parte; delle *Littératures africaines des Indépendances* nella III; delle *Littératures de l'aire caraïbe* (Antille, Porto Rico) nella IV; delle *Littératures de la diaspora européenne* (America Latina, Australia, Canada) nella V; delle *Littératures européennes recentrées* (Macedonia, Belgio) nella VI parte con alla fine un saggio del curatore "Semper aliquid novi: La recomposition du paysage littéraire aux Antilles, en Afrique et en Europe", resoconto della tavola rotonda tenutasi a margine del Congresso alla Sorbona.

Nella I parte con i saggi di Charles Bonn, Francesco Loriggio, Julio Rodríguez-Luis e Ramón Saldívar, viene esaminato il problema dell'identità nelle letterature di immigrazione.

Spesso il termine identità è assimilato a quello di etnicità; emerge, invece, che un'opera letteraria è etnica se chi la scrive, indipendentemente dalla sua naturale provenienza, viene sentito come parte integrante della terra e del popolo di adozione.

Tuttavia la questione identitaria connessa alle letterature d'immigrazione è in sé problematica perché dicotomica, pervasa cioè,

da una parte da forze centrifughe che spingono verso l'assimilazione alla cultura dominante, dall'altra, da forze centripete che invece tendono a mantenere vive le tradizioni letterarie straniere, impresa assai difficile nelle società nord-americana e nord-africana dove l'emigrazione e la conseguente urbanizzazione hanno portato ad una progressiva perdita della coscienza di sé.

Se però tale fenomeno è limitato nel Nord-America in cui le comunità chicane e nuyoricane usano ampiamente la lingua spagnola anche a livello letterario, diventa invece evidente nella cultura nord-maghrebina in cui l'arabo viene soppiantato dal francese per cui non si riesce a distinguere la letteratura francese di Francia da quella francese in Francia.

Il problema della lingua è trattato nella II parte del volume che raccoglie i saggi di Woon-Ping Chin Holaday, Bruce King e Papa Samba Diop.

Esso è strettamente legato alla condizione coloniale dei paesi asiatici e della Black Africa prima dell'indipendenza, in cui la lingua ufficiale imperante era l'inglese.

Certo, in nuce, i segni dell' "emergence" erano presenti, mancava tuttavia un' autonomia e sicurezza sufficienti a rivendicare uno status letterario che raggiungerà il suo pieno compimento nel periodo post-coloniale.

E la III parte, con i contributi di Sola Oke, Werner Glinga, Günter Bielemeier, Arielle Thauvin-Chapot, Ahyi Kwame e Charles Malan è dedicata proprio alle letterature dell' Africa post-coloniale, ormai consapevoli ed inserite a tutti gli effetti fra le letterature internazionali più interessanti come dimostra l'assegnazione del premio Nobel a Soyinka nel 1986.

Le nuove dinamiche letterarie portano a riappropriarsi del passato, della sua eredità, del suo folklore, dei suoi miti ed eroi attraverso un nuovo rapporto tra ideologia ed estetica che riguarda anche le letterature dell'area caraibica esaminate nella IV parte da Ineke Phaf, Albert Gérard, A. James Arnold, Wolfgang Bader e Carmen Vásquez.

Stanno attraversando, infatti, un periodo di autoesplorazione, di rilettura storica del passato che spesso si riflette nella "fiction" o ne diventa addirittura oggetto.

La V parte con i saggi di Wendy B. Faris, Pierre Rivas, Patrick Brady, Katalin Kürtösi, W. Kenneth Meadwell e Roger Chamberland riprende attraverso la tematica della diaspora europea, il problema della lingua nei territori oltreoceano in cui l'inglese, il francese e lo spagnolo hanno dato vita ad opere che mescolano gli elementi culturali della 'madrepatria' con quelli indigeni diventando così un topos comune di queste letterature

emergenti.

L' "emergence" si fa, quindi, universale e fa riaffiorare il sempre discusso rapporto centro-periferia, letterature 'emergenti'-modelli cui si ispirano, lasciando ancora irrisolta tale dicotomia che nella VI parte oppone le letterature europee ancora confinate nell'ambito della cultura etnica e popolare con le cosiddette 'maggiori'.

Dai saggi di Milan Djurcinov, Marcel De Grève, Joris Vlasselaers e Vic Nachtergaele si evince che queste 'nuove' letterature sono tali per coloro che non le conoscono dato che hanno alle loro spalle un retaggio storico millenario e tradizioni che vanno oltre il sapere comune.

Quel che deve cambiare quindi, accanto agli studi di teoria letteraria e critica riguardo le letterature emergenti, è anche il pubblico dei fruitori.

Sostiene giustamente Grassin : "L'émergence d'une nouvelle littérature nécessite l'émergence d'un nouvel horizon d'attente dans la communauté de lecteurs. Ou bien: à nouvelle littérature, nouvelle lecture. Ou bien: à nouveaux écrivains, nouveaux lecteurs". (p. 247)

Maria Luisa Longo

Ania Loomba, *Colonialism/ Postcolonialism, The New Critical Idiom*, London, Routledge, 1998, pp.289

Si tratta di un libro diviso in tre grossi capitoli, ciascuno dei quali suddiviso in numerose sezioni, che affronta un problema centrale della cultura contemporanea, ovvero il significato, il valore e la funzione degli studi post-coloniali. Questo costituisce in realtà il punto d'arrivo di un lungo tragitto storico, filosofico e metodologico lungo il quale l'autore conduce il lettore con chiarezza e grande varietà di riferimenti. Il primo capitolo è rivolto alla definizione dei termini. Partendo dal colonialismo, dalla sua etimologia e storia, l'autore arriva al significato moderno e attuale del termine, facendo propria la distinzione marxiana tra colonialismo pre-capitalista e colonialismo capitalista, quest'ultimo caratterizzato da un grande movimento di persone e di risorse e da uno sbilanciamento economico a favore della 'madrepatria' necessario allo sviluppo del capitalismo europeo.

Anche il termine imperialismo, applicato a questo tipo di colonialismo, non è facilmente definibile, poiché esiste anche un imperialismo pre-coloniale (Spagna ecc) quindi il termine va definito nei diversi ambiti storici a cui è applicabile. Secondo Lenin (1947) una grande quantità di capitale europeo fu investito nelle colonie, che potevano offrire solo lavoro e risorse, e la conseguente situazione di dominio globale da parte della finanza europea si definisce imperialismo. Si distingue pertanto tra colonialismo — come conquista del territorio, uso di risorse e di mano d'opera, interferenza politica — e imperialismo nel senso di dominio economico dei mercati. C'è, inoltre, una certa differenza tra imperialismo politico ed economico: si parla di imperialismo economico americano e di imperialismo politico russo. In sostanza, si può in ogni caso dire che il potere proviene da un centro metropolitano verso una colonia che viene controllata.

L'esistenza oggi di un imperialismo politico ed economico complica la definizione del termine post-coloniale. Il prefisso post- ha un significato temporale e un significato ideologico, inteso questo come superamento del colonialismo. Ma si osserva, come si è detto, che si hanno tuttora forme indirette di colonialismo culturale, politico, ed economico e che una nazione può essere post-coloniale e neo-coloniale al tempo stesso. Anche da un punto di vista temporale la decolonizzazione è difficile da datare, poiché ha avuto inizio due secoli fa e arriva agli anni 1970 (Angola

Prospettive critiche

e Mozambico). Nella definizione di post-coloniale, si deve inoltre distinguere tra modi diversi di colonizzazione. Un conto sono i colonizzatori bianchi, che pure si definiscono post-coloniali ma senza aver subito genocidio, sfruttamento, obliterazione culturale, e un conto sono colonialismo e post-colonialismo per le popolazioni indigene. E poi c'è una ulteriore distinzione da fare tra classi all'interno di uno stesso stato, le quali subiscono in modo diverso il processo di decolonizzazione. Jorge de Alva sostiene, pertanto, che sulla scia del post-strutturalismo le vicende dei diversi popoli devono essere concepite non come 'una' storia, ma come una molteplicità di storie. Una prospettiva questa utilizzabile parzialmente poiché l'accento sulla frammentazione rischia di oscurare il modo in cui il capitalismo multinazionale condiziona il mondo.

Il termine quindi di post-coloniale è un termine che va usato con cautela. I vari significati si possono riassumere nel senso che esso indica un processo di trasformazione che ha interessato tanto la metropoli quanto la colonia. Ma è un termine che non può essere sradicato dalle situazioni specifiche di luogo e di tempo.

L'autore passa quindi ad una trattazione filosofica del problema. Partendo da un necessario richiamo a Karl Marx, a Aimé Césaire e a Frantz Fanon, si affronta il problema fondamentale dell'ideologia. Anche da questo punto di vista le premesse vengono trovate in Marx e Engels (*The German Ideology*) i quali considerano l'ideologia come una distorsione della coscienza delle classi lavoratrici. L'ideologia ha infatti la funzione, quando posseduta dalle classi dominanti, di oscurare la condizione di realtà e di sfruttamento delle classi lavoratrici. Il capitalismo ha la capacità di creare illusioni, come comprende bene il Timone shakespeariano (IV, iii, 26-38) quando s'accorge che il denaro sostituisce i valori umani. Per sfuggire alla realtà del capitalismo Marx contrappone all'ideologia la scienza, che ha la capacità di rivelare le illusioni e su questa scia Georg Lukács sostiene che il proletariato ha la capacità di produrre una visione più scientifica della realtà. Il fatto è che il concetto di classe non è semplice. Le classi sono esse stesse composte da gruppi eterogenei. L'autore quindi si sofferma sul contributo decisivo di Antonio Gramsci che affronta il problema della relazione tra le classi e l'ideologia. Gramsci contesta l'idea che le condizioni economiche determinino gli eventi storici, questo per il fallimento della rivoluzione nell'Europa occidentale, nonostante le favorevoli condizioni economiche. Il vero problema riguardo all'ideologia non è se sia vera o falsa, ma

come venga vissuta. Gramsci allora sviluppa la sua idea di egemonia, che è sempre secondo lui una combinazione di coercizione e di consenso. Il potere delle classi dominanti non è ottenuto solo con la forza, ma anche per la volontà degli altri di sottomettersi. Sulla scia di queste fondamentali osservazioni, l'autore fa notare come i regimi coloniali dominarono creando un consenso nei popoli colonizzati. C'è sempre un dare e un avere, c'è sempre nella ideologia dominante la presenza delle idee di chi è dominato, e non pura coercizione. Si passano quindi in rassegna i contributi filosofici alla definizione dell'ideologia, quelli di Louis Althusser, Michel Foucault, Ferdinand de Saussure, Lévi-Strauss, Pierre Macherey, Jacques Derrida. L'interesse si sposta gradualmente al problema specifico del linguaggio. Mettendo da parte il principio umanistico dell'individuo come principio di azione e di significato, l'accento si pone sulla lingua come sistema socialmente determinato. Richiamando Lacan, si sostiene che è il linguaggio a 'costruire' il soggetto e che quindi in qualsiasi affermazione umana c'è sempre una coscienza storica in azione. In altri termini il soggetto viene 'decentralizzato', e questo permette una lettura sociale della lingua e delle rappresentazioni. Queste idee furono riprese da Edward Said nel ben noto libro, *Orientalism*, sul quale l'autore si sofferma a lungo, soprattutto interessandosi della discussione prodotta dalle posizioni di Said riguardo al concetto di binarietà e di 'discourse analysis'.

Si passa quindi ad osservare come il mondo 'altro' sia stato visto nella storia delle esplorazioni e, specificamente, nella letteratura rinascimentale e moderna. Interessanti i riferimenti a John Donne e all'espansione geografica; si notano significati particolari di termini come 'cannibal' e 'hurricane' che ovviamente richiamano sia *The Tempest* che *Othello*. Si fa riferimento a *A Passage to India* di E.M. Forster, a *The Jewel in the Crown* di Paul Scott, *Mansfield Park* di Jane Austen, *Jane Eyre* di C. Brontë in relazione a *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys. Si riprendono quindi le posizioni di Thomas Babington Macaulay sui popoli colonizzati, ma anche sulla marginalizzazione del linguaggio scozzese. Il caso irlandese viene illustrato con riferimenti a Brian Friel e Declan Kiberd. Si osservano le diverse posizioni riguardo all'uso della lingua inglese da parte di Ngugi wa Thiong'o e Chinua Achebe. I testi letterari diventano in sostanza luoghi in cui si scoprono e si leggono i fenomeni sociali, e pertanto diventano luoghi della battaglia coloniale. Ovviamente queste posizioni si trovano in conflitto con l'ortodossia liberale umanistica che pone il testo al di là della politica e della

società; con il 'new criticism' che prestava attenzione solo alla parola sulla pagina; con il decostruzionismo che vede i testi isolati dal contesto. Si tratta di collegare e distinguere al tempo stesso testi sociali e letterari, di distinguere tra 'testuale' e 'discorsivo', dal momento che l'espressione 'discourse analysis' implica l'esame delle condizioni storiche e sociali entro le quali determinate rappresentazioni artistiche hanno avuto luogo.

Il secondo capitolo del libro affonda l'analisi nella problematica storica e psicologica relativa alla costruzione dell'identità coloniale da un punto di vista razziale e culturale. Il concetto preso in esame è quello dell'opposizione, o della binarietà, o della manicheistica dicotomia tra colonizzato e colonizzatore. Al centro stanno storicamente le differenze religiose, che diventano metafore della differenza razziale e etnica. E i riferimenti non sono solo all'oriente, ma anche ad esempio all'esperienza descritta da Charles Kingsley durante il suo viaggio in Irlanda accompagnato da affermazioni come "I am haunted by the human chimpanzees..." (109). Nella definizione dell' 'altro' si procede dalla distinzione di Linnaeus tra *Homo sapiens* e *homo monstrosus* fino ad arrivare alla categorizzazione di John Burke in *The Wild Man's Pedigree* (1758). Storicamente si passa attraverso Theodor Waitz fino ad arrivare a J.A. Gobineau. In sostanza, raggruppamenti per etnia, tribù, o altro sono serviti solamente a creare costruzioni sociali e identità che hanno oppresso i popoli colonizzati radicalizzandone la differenza. E' chiaro che il colonialismo è il mezzo attraverso il quale il capitalismo divenne globale, e che il razzismo facilitò questo processo di espansione, secondo le diverse formulazioni di Marx e Max Weber.

Da un punto di vista psicologico i riferimenti sono a quei testi che mostrano il contatto del bianco con la cultura nativa come destabilizzante per la psiche, e come causa di 'pazzia'. Esempi ne sono il romanzo *The Deceivers* (1952) di John Masters, ambientato in India, e *Heart of Darkness* di J. Conrad. L'Africa è il luogo in cui la mente occidentale - quella di Kurtz - viene disintegrata e portata alla pazzia. Una posizione questa analoga a quella di Freud in *Civilization and Its Discontents* (1930) riguardo al 'primitivo'. La 'deculturizzazione' venne vista come la causa della pazzia e la patologizzazione dell'africano fu un modo di differenziarlo dall'europeo. E' ben noto l'esempio di Kipling che in *Kim* parla della ribellione contro gli inglesi come di una pazzia che divorò l'esercito indiano. Attraverso poi l'opera di Wulf Sachs, *Black Hamlet* (1937), la psicoanalisi ha servito gli interessi del colonialismo affermando un complesso di Edipo universale e ponendo

Prospettive critiche

l'esperienza occidentale come al centro della psiche. Di contro, Gilles Deleuze e Félix Guattari, in *Anti-Oedipus*, negano l'universalità del complesso edipico e sostengono che la famiglia non è immune da ristrutturazioni storiche e politiche. Frantz Fanon procede oltre e accusa il colonialismo di aver intaccato la psiche del colonizzato e capovolge la prospettiva ponendo il colonialismo come elemento patologico, come la causa della differenza psichica su base razziale. Facendo riferimento a Lacan e alla sua idea dell'immagine allo specchio che funge da imitazione e da opposizione per il bambino, Fanon applica questa teoria al rapporto tra bianco e nero. Da un lato, sta il nero che è segnalato dal colore e dalla sua sessualità, che stimola desiderio e paura. Dall'altro, per il nero il bianco è tutto ciò che viene desiderato ed, essendo il bianco in una posizione di potere, viene anche identificato con il padrone. Così il nero conferma il bianco, e il bianco svuota il nero. Questo è un meccanismo psicologico che si vede distintamente, ad esempio, nell'opera drammatica del canadese argentino G. Verdecchia, *Fronteras Americanas*. Succede infatti che il negro vesta maschere per cancellare la sua nerezza. Al tempo stesso, il complesso edipico viene ridescritto in termini coloniali e non famigliari. Il padre è la legge del bianco; e la fantasia del possesso di donne bianche è la scena primaria del colonialismo, la scena edipica del desiderio proibito. Un'obiezione alle posizioni di Fanon deriva dal fatto che il suo soggetto 'diviso' è identificabile con l'élite nativa istruita nel sistema, ma non si applica a coloro che stanno ai margini.

In questo senso si colloca una lunga analisi della posizione femminile all'interno del discorso coloniale. Partendo dalla storia biblica della regina di Saba che si presenta a re Salomone con doni da scambiare con gratificazione sessuale, si traccia un seguito di storie in cui la donna nativa desidera l'uomo europeo, in questo modo simboleggiando la sottomissione del colonizzato. La donna appare inoltre come vittima e sacrificio, come versione deviante nella figura dell'Amazzone, come immaginario pornografico per l'europeo. Si pone qui anche il problema dei matrimoni interrazziali che trovano in Caliban la loro condanna, nei quali domina la paura di contaminazione razziale e culturale. Facendo poi riferimento a Freud, che dichiarò la sua ignoranza nei riguardi della sessualità femminile definita significativamente "a dark continent", l'autore passa a considerare come anche nel discorso post-coloniale e anti-coloniale ci sia poca attenzione alla specificità della soggettività femminile. Fanon la ignora e così Homi Bhabha. Recentemente questa

lacuna è stata messa in evidenza da numerosi critici, tra i quali Hazel Carby, Ann Jones, Angela Davis, Hortense Spillers.

Attrac invece molta attenzione il concetto di ibridismo, collegato a creolizzazione, diaspora, liminalità. Come si è visto l'impero coloniale teme e al tempo stesso genera ibridismo fisico e intellettuale. Per Macaulay questo ibridismo implicava la impossibilità da parte degli indiani di mai essere veri inglesi così assicurando la supremazia degli ultimi. Oggi il concetto si pone al centro della discussione in senso più ampio. Il cubano R. F. Retamar osserva come la popolazione è di fatto mescolata da un punto di vista razziale, e usa la lingua dei colonizzatori, che è diventata anche il suo proprio strumento. Rimane un senso di "alienità" che è difficile eliminare. Questa idea radicale di società ibrida gli permette inoltre di distinguere tra l'ibridità delle classi dominanti e la cultura *mestizo* delle classi povere e emarginate. L'idea di ibridismo viene dilatata da Paul Gilroy in *The Black Atlantic*, in cui si nota che i movimenti dall'Africa verso Europa e America hanno di fatto creato un luogo in cui si ridefiniscono concetti di nazionalità, identità, memoria storica. Le varie culture, europea americana caraibica, si influenzano e modellano reciprocamente. Ancora di più Homi Bhabha definisce l'ibridismo come la prospettiva da cui definire l'identità coloniale che è sempre una questione di agonia e fluidità. Il colonizzato e il colonizzatore sono dipendenti l'uno dall'altro. L'identità coloniale è di per sé spezzata, ibrida, proiettata in questo senso in termini universali, indipendentemente dal genere, dalla classe, o dal luogo. Ma sembra però che poco o nulla esista per Bhabha al di fuori e prima della cultura coloniale. E inoltre si fa osservare come la questione dell'ibridismo vada contestualizzata, anche se si possono individuare tematiche comuni.

Il terzo e ultimo capitolo del libro tratta della lotta al colonialismo e inizia allineando le varie definizioni di nazionalismo e di nazione, nel tentativo di spiegare il modo in cui i popoli coloniali si mossero da alienazione a rivoluzione, da sottomissione a resistenza. Il punto di partenza è Benedict Anderson, *Imagined Communities* (1991), nel quale si delinea l'evoluzione dell'idea di nazione e di stato iniziando dal crollo del sistema feudale, passando attraverso l'emergere della borghesia, della stampa, di un linguaggio stabilizzato. Il fatto è che lo stato nazionale post-coloniale sembra rifarsi ai modelli europei, riproponendo il modello di Calibano la cui rivolta è basata sul linguaggio e sulle idee del colonizzatore. A questo punto si apre un dibattito tra gli studiosi di questo particolare problema e in contrapposizione alle posizioni

di Anderson, Partha Chatterjee, in *Nationalist Thought and the Colonial World* (1986), sostiene una diversa idea di nazione che prende le distanze dal modello europeo. Da un punto di vista politico, cioè, lo stato deriva da quello europeo, ma da un altro punto di vista lo stato si pone come una costruzione culturale e in quest'ambito deriva da altre fonti. Quindi si fissa una sorta di divisione tra l'aspetto politico-economico e l'aspetto spirituale e culturale che costituisce l'essenza dello stato, che deve essere protetto e difeso. Nel mondo coloniale è questa idea di un mondo diviso che secondo Chatterjee prevale. Simbolo, inoltre, dell'aspetto spirituale è la donna, quale entità capace di far vivere la tradizione. Le donne diventano il segno di una differenza culturale, come spiega Fanon nel suo saggio sull'uso del velo da parte delle donne algerine. Lo stato si pone come 'memoria', come ricorso al proprio passato, già nella definizione di Ernest Renan del 1882 e, ovviamente, ci sono vari modi di appropriarsi del proprio passato. Il punto è che anche in questa definizione di stato rischiano di essere estromessi gli individui al margine, come le donne, i contadini, le classi povere, che non sono mai stati veramente considerati nella visione di una nazione. Il problema allora è quello di riuscire a capire quale sia stato il loro contributo indipendentemente dall'élite. Come lo si può recuperare? Una risposta la dà Amílcar Cabral che auspica la preservazione di tutti i gruppi sociali e la confluenza di tutti in una 'dimensione nazionale', in una nazione che non rimane fissa ma che è costantemente re-immaginata.

L'analisi si sposta quindi più particolarmente sul concetto di nazione e soprattutto alla connessione del concetto di nazione con la figura femminile. Innumerevoli nel passato e nel presente sono le rappresentazioni della nazione in questo senso. E innumerevoli sono anche le analogie tra nazione e famiglia. Già nell'Europa rinascimentale questo avveniva, ma entro limiti ben circoscritti che non mettessero in pericolo la predominanza maschile, come si legge ad esempio in Tommaso Moro. Questa stessa posizione femminile si riscontra nel dibattito coloniale, nel quale la donna sembra scomparire, tanto che si può fare una diretta correlazione tra patriarcato e colonialismo. E si può persino fare una correlazione tra patriarcato indigeno e colonialismo nel senso che entrambi tesero a mantenere le donne 'al loro posto'. In anni recenti questa posizione di sottomissione viene contestata soprattutto nella direzione della diretta militanza politica femminile, che aprì spazi concettuali nuovi per le donne. Ma la condizione di sudditanza, definita iconicamente da Gloria Joseph il 'Sisyphus

Prospettive critiche

stratum' (230), continua, e a questa condizione fa riferimento il saggio fondamentale di G. Spivack "Can the Subaltern Speak?" (1985). Si inserisce nel contesto del saggio di Said, *Orientalism*, delle idee di Jean Baudrillard (secondo il quale le masse non possono essere rappresentate), e delle posizioni di Homi Bhabha che, come si è detto, sostiene l'idea di una binarietà fluida tra colonizzato e colonizzatore che si influenzano reciprocamente. Queste posizioni sono sostenute sulla scia delle posizioni post-strutturaliste e psicoanalitiche che vedono il soggetto come costituito in termini 'discorsivi' e non come entità fissa. Ovviamente sono posizioni che G. Spivack non accetta in quanto sembrano togliere di mezzo il concetto di 'agente', di soggetto che è in grado di creare la propria storia. Quindi l'attenzione di Spivack va tutta al modo in cui il soggetto 'subalterno' (termine volutamente militare) articola il suo punto di vista. La difficoltà della formulazione è evidente quando il desiderio di dare voce alla minoranza, e alla specificità, si trova anche a proiettare l'idea di una cultura dell'assoggettamento che si rifà ad idee umanistiche di soggettività. Ad esempio si cerca di costruire una identità contadina in India, che però non tiene conto di differenze di genere, di classe, e di luogo.

Il problema diventa un problema generale che coinvolge gli studi post-coloniali nel loro insieme, nel momento in cui le posizioni post-coloniali sono viste come figlie del post-modernismo. Il post-colonialismo è, osserva K.A. Appiah, un fenomeno occidentale che crea l'alterità. Il post-colonialismo appare una costruzione intellettuale che di nuovo si scontra a suo discapito con prospettive radicali marxiste. Secondo A. Dirlík, post-modernismo e capitalismo vanno a braccetto e il post-colonialismo si affianca ad essi. Il post-colonialismo che pretende di essere una critica ai sistemi occidentali della conoscenza, in realtà ritorna ad usare un linguaggio da 'primo' mondo con pretese epistemologiche universali. A questi critici, post-strutturalismo, post-modernismo e post-colonialismo appaiono l'ultima strategia del capitalismo occidentale. Come si fa allora a dar voce alle specificità dell'affamata Africa e della nuda India senza ricorrere a posizioni umanistiche? Questa è la domanda che gli studi post-coloniali devono affrontare. Il suggerimento dell'autore è che si deve ripensare la relazione del locale, e dell'emarginato con le strutture nelle quali sono contenuti. Si tratta di rileggere il colonialismo, il modernismo e il capitalismo nel senso che hanno, sì, eliminato storicamente la complessità, ma anche nel senso che la storia sommersa ha la capacità di trasformare l'intera struttura. In questa prospettiva è

possibile riscrivere la storia del capitalismo dando molta più importanza alla periferia. Ed è essenziale considerare la stretta relazione che esiste tra fatti economici e evoluzione storica. Non si deve pensare al post-modernismo come a qualcosa che 'fissi' la dinamica storica di frammentazione, ma come mutua riorganizzazione del locale e del globale che non devono essere prospettive esclusive. Per attuare questa prospettiva il suggerimento è di procedere in senso eclettico, combinando marxismo, post-strutturalismo, Gramsci, Foucault, la ricerca archivistica, la critica testuale. Gli studi post-coloniali si trovano davanti a questa grande sfida se vogliono continuare ad essere significativi nel panorama culturale contemporaneo. Devono, in altri termini, bilanciare la loro origine eurocentrica e l'interesse per un passato coloniale con l'interesse per il presente contemporaneo affrontando decisamente la relazione tra la cultura e le strutture economiche e politiche.

Giulio Marra

Merope. Prospettive canadesi, anno VII, No. 16 1995

La diffusione della cultura canadese ha trovato in Italia uno dei suoi avamposti più attivi che ha contribuito alla sua conoscenza e alla chiarificazione di alcuni punti nodali con una abbondante pubblicazione di opere critiche e con la traduzione di testi letterari degli autori più rappresentativi. Il merito di aver portato alla ribalta questa "giovane" letteratura va indubbiamente agli studiosi accademici che, a partire dagli "anni settanta", ravvisando il valore e l'originalità della sua produzione artistica, sono diventati i principali sostenitori della lotta intrapresa dal Canada per il riconoscimento di una identità nazionale e culturale che sottolineasse la sua acquisita indipendenza dalla madre patria. Prospettive canadesi, il numero monografico della rivista *Merope*, può essere considerato come un riflesso del raggiungimento di questo traguardo. Il contributo, infatti, sembra voler implicitamente sottolineare che all'area degli studi di anglistica, su cui *Merope* originariamente si incentra, vadano affiancati altri campi, come quello appunto della cultura canadese, che avendo acquisito rilevanza e individualità diventano contigui alla stessa letteratura inglese e, dunque, oggetto di interesse speculativo da parte dei curatori della rivista stessa.

L'insieme degli articoli contenuti nel volume, come i curatori hanno evidenziato pur non pretendendo di "includere tutti gli aspetti della cultura canadese del '900" (p.5), vuole offrire una visione della "vitalità multiforme e differenziata" (p.5) che contraddistingue l'universo socio-culturale del Canada anglofono. Tuttavia, l'ampiezza temporale del campo di indagine tende a penalizzare l'unità dell'opera, che già da un primo sguardo si presenta come una raccolta disparata di saggi senza un preciso filo conduttore. Il XX secolo, infatti, essendo stato percorso da stravolgimenti storici, politici e sociali - come le due guerre mondiali, la rivoluzione culturale degli anni sessanta, l'avvento dell'era tecnologica - che a ondate successive hanno portato profondi mutamenti, non può essere considerato come un tutt'uno omogeneo. In particolare per una società postcoloniale come il Canada, che proprio in questo secolo ha assistito alle delicate fasi che hanno accompagnato la nascita delle sue letteratura nazionale, il Novecento è caratterizzato da vorticosi e continui mutamenti delle tendenze artistiche che, progressivamente, si avvicinano all'odierno concetto di letteratura multiculturale. Senza

Prospettive critiche

nulla togliere all'inegabile valore e interesse di ogni singolo articolo, quest'ultimo aspetto non sembra essere stato preso in considerazione dai curatori di Prospettive canadesi. Infatti, la scelta dei saggi si è orientata esclusivamente verso autori di origine anglosassone. L'identità "migratoria" dell'artista canadese, che va sempre più diversificandosi per formazione e origine etnica e, conseguentemente, la natura multietnica del panorama artistico, sono parte integrante e fondamentale di quella "vitalità multiforme e differenziata" di cui si parla nella "presentazione" dell'opera e ignorare significa negare l'essenza stessa dell'identità nazionale e culturale del Canada che ha costruito il suo concetto di nazione multiculturale proprio attraverso l'originalità e la ricchezza degli apporti che caratterizzano le miriadi di "voci" diverse.

Due saggi, il primo di antropologia (Guy Lanou) e l'altro di linguistica (Maurizio Gotti), collocati rispettivamente in apertura e in chiusura all'opera "documentano le trasformazioni in atto" (p.5). I conflitti generazionali divengono l'emblema della rapidità e della forza con cui il progresso e la tecnologia si sono abbattuti sulle comunità dei nativi disintegrando la loro originaria struttura sociale. Infatti, come Lanou afferma, il sistema di trasmissione orale degli indigeni, a cui si affidano gli anziani, e quello scritto o legato ai mezzi istituzionali della cultura occidentale, adottato dai giovani, ha creato una spaccatura fra le due generazioni che "[it] interrupts and impedes communication between the older and newer generations" (p. 9) minacciando l'integrità... ed il mantenimento dei loro valori e delle tradizioni culturali. Tuttavia, paradossalmente, sono i giovani che perpendo in maniera più acuta il dislocamento sociale reagiscono negativamente all'impatto con il sistema euro-canadese. L'elevato tasso di violenza e di alcolismo registrato fra i giovani delle riserve canadesi e fra gli indiani urbanizzati è il grido di disperazione di un popolo che ha assistito alla distruzione del suo equilibrio naturale da parte dell'uomo bianco.

Il fatto che il Canada anglofono non abbia una lingua originale, ma un idioma importato e in comune con altre nazioni, rende ulteriormente problematico il riconoscimento dell'identità... culturale canadese. Maurizio Gotti, in "L'identità precaria del Canadian English", analizza i prestiti e le variazioni che possono "mettere in discussione la vera identità di questa varietà linguistica" (p. 185). Soprattutto, non può fare a meno di rilevare che le opinioni in proposito sono condizionate dall'area geografica di provenienza degli stessi linguisti che hanno partecipato al dibattito.

Gli studiosi americani, ad esempio, tendono ad identificare il Canadian English come una varietà regionale dell'American English, sottolineando, di fatto, il permanere di forme di inferiorità e di sudditanza culturale della Confederazione canadese nei confronti dei più intraprendenti vicini statunitensi, resisi indipendenti dalla Madre Patria attraverso il gesto violento di una Rivoluzione. Tuttavia, d'innanzi all'intensificarsi degli influssi statunitensi, che trovano adepti soprattutto fra i giovani maggiormente esposti ai condizionamenti dei canali audio-visivi made in U.S.A., non mancano i fautori di un ritorno al British English "varietà avvertita come meno vicina e dominante e quindi meno pericolosa di quella americana" (p. 197). Il futuro dell'identità del Canadian English, comunque, appariva incerto, anche ad eminenti studiosi nazionali come N. Frye, che ravvisava nell'"indefinitezza sul versante linguistico" (p. 187) un'ulteriore conferma della mancanza generale di identità dei canadesi "conditioned from infancy to think of themselves as citizens of a country of uncertain identity, a confusing past, and a hazardous future" (p. 187).

All'interno di questa cornice antropologico-linguistica prende corpo il vero e proprio dibattito critico-letterario incentrato sulle figure che si sono rese protagoniste della scena artistica canadese anticipando molte delle tematiche e delle tendenze che hanno contribuito alla sua originalità. La scelta operata dai collaboratori di Prospettive canadesi, tocca vari generi letterari e artistici: dalla pittura (Emily Carr) alla poesia (Joe Rosenblatt, Emily Carr, George Bowering), dal romanzo (George Bowering, Jane Urquhart, Robertson Davies) alla short story (Alice Munro).

I due interventi dedicati ad Emily Carr (Andea Mariani, Caterina Ricciardi) testimoniano il duplice interesse artistico, pittorico e letterario, da lei perseguiti. In realtà pittura e scrittura sono interrelate nella Carr, non solo perché la scrittura l'aiuta a mantenersi artisticamente produttiva e vitale nei momenti in cui la malattia o la vecchiaia le resero difficoltoso affrontare le fatiche fisiche della pittura ma, come ella stessa afferma: "I found writing helped painting as painting helped writing" (p. 64). Le sue autobiografie, infatti, *Growing Pains* (1946), *The Book of Small* (1942), *Pause* (1953) *Hundreds and Thousands* (1966), nonostante la questione della veridicità messa in dubbio dalla sua tendenza alla distorsione e ricostruzione creativa dei fatti, costituiscono il manifesto delle sue credenze artistiche. Così, come ha ben dimostrato Mariani, non è possibile parlare della pittura della Carr senza che

inevitabilmente il discorso si dilati verso la sua scrittura al fine di cercarvi un accenno o un chiarimento della sua attività pittorica o, per individuarvi la confessione della necessità di una vita che traeva dall'arte sollecitazioni e motivazioni. Infatti, benché, la critica canadese si portata a considerare la Carr come un'artista "inherently Canadian" (p. 43), personaggio emblematico della West Coast, ella viaggia instancabilmente alla ricerca di stimoli e di conoscenze fra gli Stati Uniti, l'Europa e le impervie regioni canadesi che ospitavano i villaggi indiani. Dunque Mariani ci offre l'immagine di un'artista che avverte l'ambiente canadese ristretto e soffocante e che attinse stimoli per la sua arte viaggiando in Europa e in America. A San Francisco, a Parigi, a Londra e a New York dove Emily Carr soggiornò, entrò in contatto con le nuove correnti pittoriche e con alcuni dei suoi più importanti esponenti. I suoi dipinti, infatti, rivelano prestiti dal Postimpressionismo, dal Cubismo, da Van Gogh, dagli Espressionisti tedeschi e per quanto riguarda gli influssi canadesi, il Gruppo dei Sette e in particolare Lawren Harris incisero profondamente sull'ultimo periodo della sua pittura. Tuttavia, nonostante le numerose influenze che si possono individuare nei suoi quadri, la Carr rimase un'artista spiccatamente originale, nei suoi dipinti "viene riconosciuto il convergere sincretico di specificità geografica, spiritualità indigena e arte occidentale" (p. 78). L'aspetto che maggiormente colpisce dei dipinti di Emily Carr sono le dimensioni ridotte che appaiono "sproporzionate" rispetto all'immensità dei cieli "vorticosi", alla maestosità dei totem, all'intricato verde delle foreste. Come Caterina Ricciardi avvisa "il fulcro di attrazione di queste tele è piuttosto in profondità" (p. 75). L'interesse per i dipinti della Carr ha contribuito a trasformare la sua stessa arte e la sua stessa vita in soggetti poetici. Il primo omaggio celebrativo proviene da un lirica del 1953, "The Three Emily's", in cui l'autrice, Dorothy Livesay la include nella triade femminile composta da Emily Dickinson, Emily Carr, Emily Bronte accomunate dalla "loro mistica adesione a una vocazione artistica" (p. 77). Ma è la generazione dei poeti degli anni Ottanta, impegnata nella riscoperta delle proprie radici culturali attraverso la rivalutazione degli aspetti regionali e locali, che intreccia con la "old woman of the forest" (p. 84) il dialogo più proficuo, diffondendo il suo culto oltre i confini regionali della British Columbia in cui era nato. Mirabilmente tradotte da Caterina Ricciardi, le poesie che alcuni poeti canadesi hanno dedicato a questa figura di donna, artista descrivono il suo mondo pittorico popolato di visioni.

Prospettive critiche

Due sono anche i saggi dedicati a George Bowering. Annalisa Goldoni in particolare affronta le *Kerrisdale Elegies* di Bowering, il poeta postmoderno che intesse arditamente i suoi versi con riferimenti e richiami ad altri testi poetici. In realtà le *Kerrisdale Elegies* sono state composte avendo come modello le *Elegie Duensi* di Rilke è “tanto che si può parlare di un testo con due autori” (p. 109) - che Bowering aveva intenzione di tradurre, malgrado la sua scarsa conoscenza della lingua tedesca. L’operazione ha condotto inevitabilmente il poeta canadese ad assorbire e fagocitare l’intero impianto rilkeiano compreso il tema della morte e il tono meditativo che si sono riversati nelle *Kerrisdale Elegies* fino a sfiorare la traduzione. L’andamento autobiografico che, come Rilke, Bowering assume, determina l’unico elemento di distinzione fra le due opere costituito dallo spostarsi del luogo di ambientazione da Duino a Vancouver e da “una serie di equivalenze culturali proprie del Nordamerica e degli anni ’60-’80” (p. 110). Il network di riferimenti di cui è intessuto il long poem di Bowering - alquanto ampio ed ingloba altre citazioni, mai evidenziate da virgolette, che mettono per tanto alla prova l’erudizione del lettore a cui spetta il compito di individuarle e di identificarne l’appartenenza. Così accade per “Ode to the West Wind” e “Mont Blanc” di P.B. Shelley, o per gli accenni a T.S. Eliot e a S. Beckett, o per i versi della poetessa canadese Margaret Avison.

Alessandro Gebbia sposta il focus dell’analisi di Bowering sul versante narrativo, individuando i tratti distintivi della sua prosa in cui convivono innovazione e tradizione: la rivisitazione della tragedia elisabettiana e del romanzo modernista si fonde con le tecniche narrative postmoderne che divengono sempre più invadenti a mano a mano che ci si avvicina alla sua opera più matura e riuscita, *Burning Water*. La direzione verso il postmoderno, assunte dall’autore canadese, spinge Gebbia ad istituire continui rimandi alla sua produzione teorica, in particolare a *The Mask in Place*, alla ricerca di chiarimenti metodologici. Non è casuale che quest’opera inizi con un saggio dedicato all’americano Hawthorne, l’autore che più di ogni altro ha anticipato molte delle strategie narrative che verranno sviluppate dal postmodernismo canadese e che ha saputo indicare la strada per il recupero del passato attraverso la ri-scrittura della Storia della colonizzazione. Dalla lettura di Hawthorne, Bowering ricava ed elabora una propria strategia narrativa basata sulla “decostruzione dei miti sociali e letterari della tradizione inglese, per giungere ad una definizione dei propri miti e della propria identità” (p. 130). L’intervento di Gebbia

diviene anche un pretesto per una dissertazione più generale sulle teorie postmoderne e sul particolare rapporto dialogico che lo scrittore postmoderno intesse con le opere della tradizione. Il titolo del saggio, “Sulle orme di Ismaele”, è l’emblema di questo processo in quanto allude alla funzione di *Moby Dick* quale intertesto fondamentale e principale per la stesura di *Burning Water*. Dunque, ancora una volta Bowering è ricorso al gioco dei richiami modellando il personaggio di George Vancouver, l’immaginario esploratore che nel 1792, a bordo della *Discovery*, si avventura lungo la costa nord-occidentale del continente nordamericano, sulla figura di Ahab capitano della *Pequod*.

Lo sperimentalismo sembra costituire il comune denominatore che connota molta parte delle esperienze letterarie del Canada contemporaneo. Dagli “intertestuali” di Bowering si passa alla narrativa “tridimensionale” di Robertson Davies. In *The Tempest-Tost* (Nick De Marco) Davies rivoluziona i modi di esposizione attraverso l’adozione di tecniche che ricordano la cinematografia stereoscopica, dimostrando come “one art form is readily assimilated into another” (p. 168). Il risultato è una narrazione che dilatando la prospettiva visiva dello stesso soggetto produce una visione panoramica, “a multiple perspective” (p. 168), che aderisce maggiormente alla realtà.

In “I’fax Poems” di Joe Roseblatt Alfredo Rizzardi racconta la curiosa “genesì” dell’ultima raccolta di poesie di Roseblatt, *Madre Tentacolare* (1995). Sul filo della comunicazione via fax hanno preso corpo le ventotto composizioni raccolte nel libro attraverso un fitto dialogo durato oltre due anni fra poeta e lettore (Rizzardi). L’utilizzo di un mezzo tecnologico, tuttavia, non vuole dare corso ad alcuna analisi del rapporto fra mezzo e messaggio, anche se, come afferma Rizzardi, l’universo tecnologico “preme sull’immaginazione del poeta postmoderno” (p. 108). Lo stesso linguaggio di Roseblatt è “la perfetta naturalizzazione del lessico scientifico e fantascientifico” (p. 108).

Il genere della short story, particolarmente diffuso in Canada, è rappresentato da una scrittrice, Alice Munro, che ha acquisito fama internazionale nonostante il colore regionale, l’Ontario del sud-ovest, che caratterizza l’ambientazione della maggior parte dei suoi racconti. Ciò non ha impedito, infatti, che la sua opera venisse apprezzata anche al di fuori del contesto canadese e anglofono, evidenziandosi per la mirabile alchimia di una scrittura che unisce al realismo descrittivo, il lirismo del tono e per l’universalità delle sue tematiche che hanno come oggetto la condizione della donna nella società di oggi. Alessandra Contenti in “Fantasie

dell’infelicit... nella provincia canadese” analizza quattro racconti: “The Peace of Utrecht”, “The Office” e “Dance of the Happy Shades”, tratti dalla prima raccolta della Munro, *Dance of the Happy Shades*, e “Burdon Bus” contenuto in *The Moons of Jupiter*. Come il titolo evidenzia il tema che li lega e che, ripresentandosi da un racconto all’altro - divenuto una caratteristica distintivamente munroviiana, è la raffigurazione dell’ambiente provinciale percepito come limitativo e stagnante. Eppure anche nell’immobilità della provincia il destino può rivelarsi imprevedibile e sconvolgere il corso di una vita che sembrava già definito nel suo tracciato. Infatti, Alice Munro adotta frequentemente la tecnica della “rivelazione” ossia “all’infrangersi di una fantasia, di una benevole e blanda illusione e al manifestarsi, nella sua cruda ma credibile verità, del nudo senso delle cose” (p. 146). Quando questa rivelazione prende corpo si rompe il delicato equilibrio che supportava “l’inganno della tranquillità” (p. 147) e la natura ipocrita dei rapporti umani si manifesta in tutta la sua crudezza, come in “The Peace of Utrecht”, utopistica illusione dell’amore sorale. L’autrice del saggio rivela un’approccio analitico alquanto tradizionale, riscontrabile nella prima fase della critica munroviiana, caratterizzato dall’indagine “psicologica” dei personaggi attraverso l’utilizzo di “strumenti interpretativi derivati dalla psicoanalisi” (146). Alessandra Contenti sembra essere attirata dall’individuazione di “una chiave di comprensione globale”, (p. 157) al fine di svelare le “imprevedibili, incomprensibili leggi” che regolano il mondo ambiguo dei racconti munroviiani, piuttosto che al tentativo di investigare l’esistenza di elementi postmoderni che altri studiosi hanno ravvisato.

Un’analoga trattamento dell’intreccio in termini di casualità è presente anche in *The Whirpool* di Jane Urquhart (Mario Domenichelli) dove la metafora del vortice è il simbolo “di un incrociarsi di correnti, di destini” (p. 172). In *Away*, romanzo multigenerazionale dalla struttura frammentaria, il “comporsi collettivo dei destini individuali” (p. 177) viene proiettato sullo sfondo della storia. Ma la storia che la Urquhart ci narra è quella delle vicende minute e personali, quella dei drammi vissuti nel silenzio ossia quella dimenticata che il suo romanzo riscatta dall’oblio a cui la Storia ufficiale l’ha relegata.

Maria Rosa Giordani



Africa

J.M. Coetzee, *Boyhood. Scenes from Provincial Life*, London, Secker & Warburg, 1997, p. 166

L'uso della prima persona e del tempo presente è come una firma autografa, l'inconfondibile impronta autoriale che caratterizza molti romanzi di John Maxwell Coetzee, uno degli scrittori più apprezzati nel panorama contemporaneo della letteratura sudafricana. Dopo sette romanzi, di cui il più recente è *Il maestro di Pietroburgo* (Donzelli, 1994), e dopo aver dedicato gli ultimi anni alla pubblicazione di saggi tra cui *Pornografia e Censura* (Donzelli, 1996), come in un romanzo, parlando di sé come di un altro, la penna come un bisturi, Coetzee rivisita invece la propria infanzia in quello che può essere considerato il suo autoritratto in terza persona. *Boyhood* non è il "ritratto dell'artista da giovane", bensì la cronaca dell'infanzia di un ragazzino di provincia. La provincia è quella sudafricana dei sobborghi di Cape Town, delle fattorie del *karoo*. La scelta di Coetzee di cimentarsi con il genere autobiografico, negli stessi anni in cui Doris Lessing pubblica i due volumi autobiografici *Sotto la pelle* e *Camminando nell'ombra*, il primo dei quali è dedicato alla sua infanzia e giovinezza in Sudafrica, è prova dell'importanza che il genere ancora riveste nelle letterature di lingua inglese, laddove più cocente è il problema dell'identità linguistica, culturale e nazionale.

Certo, per chi lo ha conosciuto e incontrato - Coetzee è stato in Italia in diverse occasioni - questa autobiografia illumina alcuni tratti della personalità di uno scrittore schivo e riservato, oltre che della sua opera. Vegetariano, nel suo penultimo romanzo, *Età di ferro* (Donzelli, 1995) Coetzee descriveva con minuziosa perizia la macellazione dei polli di un allevamento industriale, traducendo in finzione quella sensazione di fascino e disgusto impresso nelle memorie infantili legate alla stagione della tosatura e della castrazione di pecore e agnelli nella fattoria paterna; proprio quella fattoria nel *karoo* che qui rappresenta il luogo altro dell'immaginario infantile, il luogo selvaggio dell'avventura, della caccia, degli spazi immensi e solitari da esplorare. Restio a stringere la mano altrui in segno di saluto, Coetzee aveva scelto per quel romanzo il misterioso personaggio dalla mano anchilosata di nome Vercueil, celando nella finzione un altro particolare autobiografico, quando da bambino giocando con una macina aveva incidentalmente causato al fratello l'amputazione del dito medio, non senza un grave senso di colpa. Nello stesso romanzo Coetzee faceva pronunciare a Vercueil un'espressione che si ritrova ora sulle labbra

di un ragazzo meticcio, a servizio presso la sua famiglia; mentre il contrasto tra il vivace vociare degli uccelli tra gli alberi del cortile e l'atmosfera cupa dell'ospedale visitato dalla protagonista del romanzo corrisponde al ricordo sovrapposto del bambino che dall'aula della scuola invidia la vita di fuori, stigmatizzata dal canto degli uccelli tra gli alberi del cortile, e una visita all'ospedale dove era ricoverata la zia. Questa corrispondenza di immagini tra quel romanzo della fine degli anni '80 e l'attuale autobiografia non è però casuale. Così come il romanzo era dedicato ai familiari dello scrittore morti in quegli anni, la madre, il padre e il figlio, anche questo libro è dedicato alle persone che lo hanno circondato nell'infanzia e alle storie che quelle persone hanno generato, ora che "he alone is left to do the thinking. How will he keep them all in his head, all the books, all the people, all the stories? And if he does not remember them, who will?".

Ma le memorie familiari dello scrittore rappresentano anche una sorta di resa dei conti con se stesso. Esile, solitario, taciturno, ma dotato di uno spiccato spirito di osservazione Coetzee sembra aver compiuto scelte precise sin da bambino. Nella sua sviscerata anglofilia instillatagli dalla madre e nel suo rifiuto della cultura *afrikaner* cui invece appartiene suo padre, per cominciare. L'*afrikaans* lo apprenderà solo tardi, o meglio si accorgerà di avere assimilato la lingua paterna del tutto involontariamente. Bilingue, a scuola sceglie le classi in cui si parla inglese e guarda con sospetto i figli dei boeri delle classi di *afrikaans*, i ragazzoni robusti, rozzi, violenti, biondi, di cui non condivide né i modi né le ideologie, inventandosi un'identità religiosa di cattolico in seguito ad una semplice infatuazione per la storia dei Romani o per sfuggire alle angherie riservate agli ebrei. A scuola è il più bravo della classe, ma la scuola è il suo mondo privato di successi e di angosce, come il terrore di essere battuto dall'insegnante, o il terrore di finire nelle classi di *afrikaans* per via del cognome. Le scelte drastiche coinvolgono però anche la sfera degli affetti. La figura materna rappresenta un modello sia etico, che culturale. La madre è infatti lo spirito trasgressivo e creativo della famiglia. Sarà lei a comprarsi una bicicletta che non è in grado di usare, sarà lei a comprare un cane che muore avvelenato dai vicini, sarà lei ad occuparsi dell'istruzione dei figli. Della figura paterna, il cui fallimento come avvocato li aveva portati in provincia, nella cittadina di Worcester, e il cui alcolismo porterà la famiglia ad affrontare gravi difficoltà economiche a Cape Town, il bambino coglie tutta l'ambiguità e l'ipocrisia; quella *idleness* che, nei cliché della letteratura sudafricana,

non affligge solo i *coloureds* ma minaccia di contagiare anche la vita dei bianchi. Cresciuto tra due lingue, l'inglese e l'*afrikaans*, tra due modelli etici, la dignità e l'indolenza, tra l'amore e l'odio, l'attrazione e la repulsione verso le proprie radici, Coetzee ha messo in gioco se stesso per descrivere la contraddittoria presenza dei bianchi in Sudafrica, "africani" anch'essi come dice Doris Lessing, sempre consapevoli di essere visti come "il turista europeo appena sceso dall'aereo" dice Nadine Gordimer. Estranei, talvolta, persino a se stessi, come si legge tra le righe di questa autobiografia.

Carmen Concilio

Niama Coulibaly, *Mort d'un albinos*, Bamako, Le Figuier, 1996, pp. 80

Recensendo questo piccolo volume, desidero anzitutto presentare su queste pagine la neonata casa editrice maliana *Le Figuier*, che merita tutta l'attenzione di coloro che si interessano alle letterature africane subsahariane: essa è sorta infatti in uno stato poverissimo, il Mali, grazie alla volontà ed all'impegno di uno dei suoi massimi scrittori, Moussa Konaté, il quale intende rendere accessibile la lettura ai suoi connazionali pubblicando libri alla portata delle loro tasche. E non è certo un caso se, sino ad ora, *Le Figuier* ha pubblicato soprattutto libri per bambini, con vivaci ed amabili illustrazioni, sia in francese che in bambara (la lingua più diffusa in Mali).

Questo volume è invece un'antologia esemplare di cinque giovani autori maliani, a cominciare proprio da Niama Coulibaly, alla sua prima opera, scelta come titolo generale: le sue due poesie, *Mort d'un albinos* e *Handicapés, mes frères*, sono un grido di rivolta contro l'emarginazione, una violenta accusa contro la perdita di valori di cui ormai anche l'Africa è malata, ma un'accusa ed un grido concertati secondo le più tradizionali modalità della poesia africana, con una corallità di voci salmodianti e contrastanti, che confluiscono tutte negli incantesimi delle strutture anaforiche ed enumerative. Troviamo poi un racconto di Thierno Ahmed Thiam (1952-1995), *Le Lance-pierres*, sarcastico ed amaro verso il suo personaggio principale, un giovane malato della sindrome di Down, ma nello stesso tempo vera e propria campionatura della vita tradizionale di un villaggio, poiché sa presentare, in abilissima sintesi, cerimonie di circoncisione e matrimonio, pratiche di guarigione, scene di caccia, rivalità femminili in famiglia poligamica, ed anche vanità, presunzione, credulità, pettegolezzo, partecipazione collettiva alla vita di ognuno, e tutto questo in uno stile lussureggiante che include una poetica e solenne presentazione della maestosa natura africana e della sua insondabile sacralità. La parola passa poi a Mamadou Gaoussou Diarra, che presenta in tre poesie tre figure esemplari della nuova Africa, l'eroe-martire fatto uccidere dal tiranno, il drogato finito da un'overdose, la donna in lotta per la propria affermazione. Il martinicano Claude Ledron, con alcune poesie e un poema in prosa, ricorda teneramente la sua isola e decanta il fascino dell'Africa, un'Africa geograficamente riconoscibile (Djenné, Bamako, il Niger) ed un'Africa mitica e magica, quella del *Village de sable*, "un village où des hommes et des enfants sans âge, / dessinent dans le sable de la vie, / la sagesse

intemporelle de l'univers..." (p.69). Chiude il volumetto una giovanissima scrittrice, Seynabou Touré, con la favola *Le Mariage du Coq et de la Sauterelle*: dietro la grazia antichissima degli animali parlanti, si nasconde però una moderna critica della poligamia, ed un monito alle donne, affinché imparino a prendere in mano il proprio destino.

Liana Nissim

Yasmina Khadra, *Morituri*, Paris, Editions Balcine, 1997; Roma, Edizioni e/o, 1998, pp. 151

Il titolo italiano di questo romanzo algerino è lo stesso della edizione francese, che è l'edizione originale, perché il libro non è mai uscito in Algeria. Il nome dell'autrice sulla copertina è un pseudonimo, perché la signora che si cela dietro questo nome grazioso e evocatore di profumi esotici teme, e con ragione, per la sua vita.

Non è il libro che ci si aspetterebbe scritto da una donna: *Morituri*, ambientato nell'Algeria di oggi, è un libro di una durezza e di una crudezza che lasciano turbati e incerti, per nulla aiutati, anzi ancora più sconcertati, da certe frange paradossali di eroismo, esteticamente consapevoli, anche nel proprio stato estremo e disperato. Non ce lo si aspetterebbe da una donna, ma subito dopo si pensa al coraggio di tante donne algerine, alcune in primo piano, come Salima Ghezali (direttrice di "La Nation", unico giornale indipendente algerino), come non poche scrittrici, per esempio Fatima Mornissi e Assia Djebar (pubblicate in Italia da Giunti), e artiste, cantanti, professori universitari; altre, figure anonime nella folla quotidiana, ma certo non meno coraggiose e coinvolte. E allora niente può più stupirci, neanche la violenza dei fatti e del linguaggio di *Morituri*.

La narrazione entra direttamente nelle spire del conflitto algerino (antico, come è noto, ma rincrudito dal 1992) attraverso l'io narrante dell'ispettore Llob della polizia algerina; poliziotto, ma anche scrittore di romanzi, cosicché non è difficile leggerlo anche come *persona* di chi lo ha creato come personaggio. La storia è una storia feroce di intrecci corrotti tra poteri ufficiali e non ufficiali, mossi da denaro, sesso, smania di autoaffermazione, insicurezza patologica, ancora più che da fanatismo religioso o nazionalista. Alla fine resta solo una sorta di sanguinaria incomprensibile follia, distruttiva e autodistruttiva, alla quale nessuno sfugge, dai più biechi mascalzoni alle più belle fanciulle, dagli individui servili ai servitori della giustizia, e allo stesso commissario Llob; quello che ha scritto W.H. Auden in *September 1st, 1939*, "I and the public know/What all schoolchildren learn./Those to whom evil is done/Do evil in return", potrebbe introdurre le vicende di *Morituri*. Tutti sono "morituri" in questo libro, sono in attesa di morte violenta e precoce; lo sono prima di tutto i poliziotti non corrotti, gli intellettuali, gli artisti, i poeti, gli attori non venduti, persino gli attori comici, come qui Ait Méziane (felicitemente caratterizzato), ma lo sono anche i corrotti, i venduti, i deboli, e gli innocenti.

Africa

L'argomento di questo libro, molto ben scritto e dall'intreccio avvincente, è talmente attuale e spaventoso da mettere a disagio proprio per le qualità letterarie stesse del libro. E' talmente facile farsi trascinare dalla vicenda e dal fascino della scrittura, che si rischia di mettere in secondo piano i fatti terribili dei quali, pur sotto il velo di *fiction*, il romanzo è una rovente denuncia. I crimini atroci, notizie dei quali quasi tutti i giorni ci giungono dall'Algeria, sono ormai ben conosciuti, e sono talmente gravi, che apprezzare aspetti letterari di un libro che ne parla sembra quasi una mancanza di rispetto. Così come non si può impedire che nel retroterra del pensiero si formi il dubbio di un uso strumentale di quella realtà spaventosa. Ma poi si riflette su tanti intellettuali, scrittori, giornalisti, cantanti, attori, registi, assassinati e si rivaluta la funzione di denuncia di tutto quello che è libera creatività umana, proprio in quanto libera, strumento di ricerca della verità, e proposta di modelli. Quello che comunque sconcerta è il fatto che un romanzo appassionante, un romanzo che qualcuno definisce un giallo, sia anche veicolo di qualcosa distante mille miglia dal divertimento che si associa a quel tipo di letteratura. E pure una volta cominciato a leggerlo, non lo si può posare fino alla fine.

Anche lo pseudonimo Yasmina Khadra produce ombre fuggevoli, ma anche in questo caso, quello che conta, e quello che rimane, non è solo l'alone di mistero e di tragedia. Chiunque sia e dovunque viva, chi si protegge con quel nome è un essere umano che scrive con passione e con perizia professionale, e che, inoltre, si è costruito una cultura sia letteraria sia sociale che riconosce la cultura globale. Sono ben attenta a non dire *una cultura occidentale* o a parlare di *occidentalizzazione*, perché sarebbe un errore. Non ci sogneremmo mai di parlare di *orientalizzazione* o *africanizzazione* per i grandi scrittori occidentali che hanno mostrato nelle loro opere di conoscere e saper far diventare mezzi di espressione propria elementi di quelle vaste culture; così di Khadra dobbiamo solo dire che è evidente dal suo libro che conosce le letterature cosiddette occidentali, e che usa queste conoscenze. E subito dopo dobbiamo riconoscere la lezione intellettuale di chi sa arricchire una cultura con l'apporto delle altre, senza per questo perdere identità, ovvero: ha paura di perdere identità chi non la possiede con abbastanza forza e dignità. Non è questo il luogo per richiamare la tragedia algerina, ma forse *Morituri* può contribuire a farla conoscere e a spargere il contagio del rifiuto.

L'intreccio della storia ha un punto d'inizio nella sparizione di una giovane donna della

Algeri ricca e godereccia, quei ricchi che sono un gruppo umano moralmente apolide, totalmente privo di scrupoli, di senso della storia, della società, della cultura, e di qualunque dio, salvo il denaro e le forme di una sessualità spuria. Al commissario Llob viene chiesto di occuparsene, e così avviene, attraverso un percorso che scopre miseria, marciume, corruzione, violenza, e che si scontra con eventi raccapriccianti, fino a una conclusione, che deve essere lasciata all'ultima pagina del libro, e che è un impeto di follia e di anelito alla giustizia.

Il linguaggio con il quale Yasmina Khadra racconta e denuncia ha caratteristiche molto forti. La lingua è il francese, adoperato però in modo che, perlomeno al lettore occidentale, suona esotico, ricco, elaborato, decisamente poetico in senso del tutto proprio. E' poetico, e nello stesso tempo è un linguaggio crudamente espressionista, non solo per la crudeltà impietosa nel riferire gli eventi, ma per la violenza che gonfia tutte le scelte lessicali, incluso l'uso continuo di un registro misto di scurrilità, oscenità, sensibilità e cultura.

Lo stile immaginativo, espressionista, violento, si annuncia già nelle prime righe, con un uso figurato della lingua veramente fuori dall'ordinario: "Dissanguato da un taglio cesareo, l'orizzonte partorisce un giorno che alla fine non avrà meritato la sua pena" (l'immagine del parto cesareo ritornerà poi con maggiore violenza). E prosegue mostrando quelle forti caratteristiche cui si accennava. Yasmina Khadra adopera la metafora aperta, la metafora implicita, la similitudine (certe volte si potrebbe parlare persino di *kenning*), la personificazione, la perifrasi, il cliché, il paradosso e occasionalmente altri tropi, in modo molto speciale. Colpisce soprattutto la personificazione, la prosopopea dei Greci (non certo nel senso deteriore che spesso oggi le si attribuisce), che Khadra porta fino all'empatia, a una *Einführung* volontaria che investe d'umanità fenomeni naturali e oggetti. Bastino pochi esempi: "...un cielo anemico si arrangia a rattoppare le nuvole"; "In lontananza, sulla collina, avvolto in un sudario di goccioline il colosso di Maquan esita a gettarsi in mare"; "Fuori, Algeri si disinteressa al Mediterraneo. Smembrata sulle colline, fissa il sole, come un pulcino ferito guarderebbe un chicco di granturco inaccessibile"; "Un'acquarugiola piange i veglioni dei bei tempi andati, e gli alberi si strappano le chiome con un'isteria raccapricciante"; "Il sole stana le ultime sacche di resistenza della notte in fondo ai portoni"; "La zona residenziale Deheb non ha la coscienza tranquilla. Vive nascosta in un recesso della montagna, dietro le colline, e vuol far redere di non esserci"; "Oggi, da sotto

le macerie degli abusi, la Nazione solleva le gonne su certi aborti terrificanti, e il tranquillo nido di cui ero fiero scalza per mostruosità la più orribile delle barbarie". Altrettanto interessanti sono i vari generi di metafora e similitudine, come "A portata del mio fastidio Mina russa, gonfia come un impasto che irrancidisce"; "la strada è deserta quanto il paradiso"; "i sopravvissuti di questa sudicia guerra mendicheranno nel mio animo, simili a quei fantasmi proscritti dalle tombe e rinnegati dalle case"; "Nel cielo che boicotta i nostri campi e le nostre preghiere, i gabbiani salgono come slogan bianchi".

Yasmina Khadra è brava nell'intrecciare empatia, simpatia, e invettiva; invenzione e cliché; brava a creare compresenze di astratto e concreto in forme irreversibili, a dosare distanza e coinvolgimento.

Francesca Romana Paci

Siamo già in stampa quando giunge la notizia dell'assassinio del cantante berbero Lounès Matoub e della violenta reazione popolare. Non ci sono parole, rileggiamo *Morituri* e abbiamo da offrire solo la nostra inadeguatezza.

Moussa Konaté, *Alama*, Bamako, Mission française de Coopération & d'Action culturelle au Mali - Le Figuié, 1997, pp.36

Moussa Konaté è il romanziere più importante del Mali contemporaneo, ma è anche autore di diverse *pièces* teatrali: la più recente è *Alama*, pubblicata in questo elegante volumetto, con splendide fotografie dello spettacolo, in bianco e nero, di Amadou Traoré. Si tratta — come precisa l'autore nella sua breve presentazione — di “un texte de théâtre qui, sans être léger, [se marie] avec la danse et la musique”. E certo, non siamo in presenza di un testo leggero, dato che il tema dell'opera è quello dell'erranza e dell'emarginazione. Senza divisioni interne, l'opera mette in scena spazi diversi, che vanno dal crudo realismo delle periferie urbane e dei parcheggi per auto a luoghi meravigliosi e misteriosi, che aprono sul fantastico, tema non assente da questa *féerie*, che si offre come una significativa realizzazione del realismo meraviglioso, fondamento estetico di tanta letteratura latino-americana ed africana. Ma andiamo con ordine: Alama è una ragazza pesantemente sfruttata (e picchiata) da un patrigno e un fratello brutali e violenti: stanca di insulti e maltrattamenti, la giovane decide di andarsene di casa, insensibile alle catastrofiche predizioni della madre e alle maledizioni del padre: “(la mère) - Tu sais ce qui arrive aux filles qui abandonnent leur famille? (Alama) - Elles meurent certainement, mais moi je préfère mourir que vivre ici [...]. L'enfer vaut mieux que cette maison” (p.8). Comincia così l'erranza della ragazza, segnata dal trascorrere dei giorni, e sintetizzata in un canto che ribadisce, pur nella malinconia il suo senso di liberazione. Viene accolta in una banda di giovani, che vivono custodendo e lavando automobili: ma anche qui c'è un capo, Joe, che pretende cieca obbedienza; Alama rifiuta, e risponde con uno schiaffo agli schiaffi del capo. E' costretta a scappare con un'amica, mentre Joe giura di ucciderla. Le due fuggitive, finiscono in un gruppo di sole donne, tutte emarginate dalla violenza maschile: ma anche in questa situazione, si sono create delle gerarchie che Alama rifiuta; e se ne va, con altre tre compagne. L'erranza continua, e così le disavventure delle ragazze, ma sono protette ad ogni pericolo da una figura misteriosa, la Grande Folle, che le salva anche da Joe, magicamente punito per aver tentato di uccidere Alama, come aveva promesso. Infine, le ragazze rinunciano all'erranza per fondare una comunità di lavoro: l'impresa prospera ma è la stessa Alama a cadere questa volta nella tentazione del comando, che esercita in

Africa

modo spietato. Tuttavia la Grande Folle interviene con una punizione esemplare ed un avvertimento salutare: il destino dell'uomo è tener sempre viva la Memoria e conservare un cuore aperto, solo così potrà salvarsi.

Molte danze, molti canti e una festa con marionette e maschere — che simboleggiano le forze sovranaturali — si intrecciano alla crudezza degli eventi narrati, rendendo la vicenda più una fiaba esemplare che una trasposizione della realtà: eppure, anche nello sfolgorio magico della *féerie*, Konaté non viene meno all'impegno civile che è proprio di tutta la sua opera: ancora una volta, egli denuncia la difficile condizione della donna africana, apertamente schierandosi per la sua liberazione; alla donna stessa, tuttavia, rivolge un monito: tale liberazione sarà possibile solo nella salvaguardia della dignità, della memoria, del lavoro.

Liana Nissim

Moussa Konaté, *Goorgi*, Bamako, Le Figuié, 1996, pp. 223

Moussa Konaté, una delle voci più alte della narrativa maliana contemporanea, ha già consegnato alla letteratura francofona africana quattro romanzi (*Le prix de l'âme*, Paris, Présence Africaine, 1981; *Une aube incertaine*, Paris, Présence Africaine, 1985; *Fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 1986; *Les saisons*, Bamako, Editions Jamana, 1990), due *pièces* (*L'or du diable*, Paris, L'Harmattan, 1985; *Un appel de nuit*, Editions Lansman, 1995) nonché alcuni testi di cronaca (*Chronique d'une journée de répression*, Paris, L'Harmattan, 1988) e di saggistica (*Mali: ils ont assassiné l'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1990). Caratterizzato da un forte impegno sociale, da una narrativa che si vuole anche osservazione critica e disincantata della realtà africana di oggi, del periodo postcoloniale, del rapporto fra tradizioni (e superstizioni) ancestrali del Mali e modernità mutuata (o imposta) dall'Occidente (rappresentato dal colonialismo e dal neocolonialismo francesi), con *Goorgi*, Moussa Konaté pubblica, per i tipi della sua giovanissima casa editrice di Bamako, un romanzo che si allontana dalle atmosfere e dalle situazioni cui ci avevano abituato le opere precedenti.

Goorgi, parola wolof indicante ogni passante, è il termine con cui gli abitanti di Bamako (principalmente di etnia e di lingua bambara) indicano “l'homme couleur anthracite, rusé, dynamique et vivant au jour le jour” (p.10). A questo cliché riconducono tutti i senegalesi, ai quali viene affibbiato il nomignolo di *Goorgi*. Così è anche per il senegalese che, un giorno, per caso entra nella vita del narratore, da cinque anni direttore dell'Ufficio locale del Servizio dell'Agricoltura di Kita. Il narratore, lui stesso forestiero nella cittadina maliana, è un buon impiegato dell'Amministrazione, che ha conosciuto — proprio per le sue competenze di tecnico nel campo dell'agricoltura — parecchie zone del Paese. Ha una famiglia composta dalla moglie Maya, dalla cognata Ramata e da due figli maschi: Kalil e Drissa. Famiglia tranquilla, come tranquilla è la vita che conduce, almeno fino all'arrivo di *Goorgi* (Diop Ibrahima). *Goorgi* si rivela, infatti, un simpatico attaccabrighe, impostore e fanfarone i cui inganni, di fatto, non arrecano effettivamente grandi danni a nessuno, ma disturbano quanto basta la tranquillità di molti. Presentatosi come grande mago a Kalil, arriva a farsi passare per un potente marabutto di Kandiaoura, e persino a far credere a tutti di aver eroicamente lottato (e vinto) con un leone di cui esibisce la coda e le orecchie, trofei che — si saprà ben presto — ha preso in prestito

Africa

da un vero cacciatore. Spesso coinvolto in baruffe, conseguenza dei suoi imbrogli, è accompagnato da una serie di personaggi fra l'inverosimile e il clownesco: Wancé, dalla fame insaziabile, Za, misterioso ed inaccessibile capo dei malfattori, Soba-lana, donna frivola e tanti altri che costituiscono il suo universo umano e che vengono a travolgere la vita del narratore. Questi, per aiutare lo straniero, lo ha, infatti, accolto nella propria casa. Dapprima alquanto sospettoso nei suoi confronti, a poco a poco si affeziona a Goorgi, come, prima di lui, tutta la sua famiglia. È così che lo affianca in una serie di eventi che oscillano fra la realtà quotidiana e il mondo magico delle credenze africane, fra il reale e l'onirico, senza soluzione di continuità.

Il romanzo è suddiviso in quindici "episodi" che scandiscono le avventure del narratore e di Goorgi. Ed è proprio la struttura del romanzo a permettere di definirne meglio la natura. Ogni episodio è introdotto da una breve sintesi che, per sommi capi, indica quanto accadrà nelle pagine che seguono, sulla falsariga della struttura dei romanzi d'avventura d'un tempo o, meglio, di quelli di eredità picaresca. Perché, per certi tratti, a questi si apparenta *Goorgi*, in cui ogni evento sembra chiudersi sulla potente e contagiosa risata del senegalese, sorta di azzeramento di ogni stortura da lui e contro di lui prodotta. Eventi, personaggi, situazioni tendono tutti verso un comico che allontana sistematicamente colorazioni cupe dalla realtà maliana che viene riprodotta.

Moussa Konaté sembra, così, coniugare, secondo un codice personalissimo, l'eredità di due grandi autori del Mali. Da un lato, l'eco di Massa Makan Diabaté appare nel privilegiare la città e la popolazione (così caratteristica per il suo *modus vivendi* all'insegna del sorriso e del riso) di Kita (Kouta, nei romanzi di Diabaté) come sfondo interattivo delle azioni di *Goorgi*. Dall'altro, Ahmadou Hampaté Bâ, soprattutto nel tratto "briccone" che Goorgi eredita (senza, però, raggiungerne le vette creative) dal protagonista de *L'étrange destin de Wangrin*.

Dietro la scelta per il comico, nuova per la narrativa di Konaté, fa comunque capolino il romanziere dell'impegno sociale. Il narratore di *Goorgi*, infatti, non smette di divertirsi davanti alle "prouesses dont [est] capable l'esprit humain qui découv[r]e la main des djinns dans les tours douteux d'un mortel" (p.91); non teme di manifestare la sua perplessità davanti all'efficacia delle preghiere dell'imam, spesso duramente criticato dal narratore per il suo atteggiamento quasi tirannico. Il tutto, però, senza acredine, senza amarezza, ma in sintonia proprio con i Kitanké, gli abitanti di Kita, noti, come già faceva

notare Massa Makan Diabaté e come conferma il narratore di Konaté, per aver da generazioni imparato a "ne pas se prendre trop au sérieux" (p.152).

Non è, allora, molto lontano il Konaté che i romanzi precedenti ci avevano fatto conoscere. È sempre pronto a riflettere sulla dura realtà africana, sulla quotidianità del continente nero, ma lasciando ai margini le effettive tragedie (malattie, carestie, soprusi politici e sociali) che continuano a caratterizzare la vita maliana. Difficile fornire un'unica motivazione per questa scelta di scrittura, forse dettata dal pubblico (non solo, ma anche giovanissimo) cui la casa editrice Le figuier intende rivolgersi, forse imputabile ad nuovo sguardo, interiorizzato dall'autore stesso, che potrebbe rivelarsi un approccio (per lui) inedito verso il reale. Non a caso, la domanda che apre il romanzo ("Pourquoi s'est-il donc manifesté en moi le besoin irrépressible d'écrire cette histoire?", p.9), trova un'ipotesi di risposta solo nell'ultima pagina, al momento della partenza di Goorgi che, nonostante la tristezza che la sua decisione suscita nella "sua" famiglia di Kita, decide di tornare in Senegal. Risposta che si formula come dubbio nel narratore, certo valido per il narratore africano stesso, ma anche per ogni essere umano che, presto o tardi, inevitabilmente, attraversa una serie di disavventure: "Et si la vie était aussi simple que la vivait Diop Ibrahima? Et si c'était moi qui me trompais en la prenant trop au sérieux?" (p.223). Ipotesi (o forse verità?) che, quasi paradossalmente (almeno per l'osservatore occidentale superficiale), è consegnata immediatamente all'Uomo africano e sulla quale, sicuramente con minore immediatezza, l'Uomo europeo, con buona dose di sconcerto, potrebbe, magari proprio con *Goorgi*, cominciare a riflettere.

Marco Modenesi

Henri Lopès, *Le Lys et le Flamboyant*, Paris, Seuil, 1997, pp. 431

Prosegue con *Le Lys et le Flamboyant* la nuova stagione letteraria dello scrittore Henri Lopès, inaugurata, nel 1989, dal romanzo *Le Chercheur d'Afriques*: «Il se trouve - confidava Lopès a Marie-Clotilde Jacquy nel 1986 - que jusqu'ici j'ai parlé de pouvoir. Je n'en parlerai peut-être plus dans les œuvres qui vont suivre» (*Henri Lopès, congolais, métis et africain...*, "Notre Librairie", n. 83, avril-juin 1986, p.49). Ed in effetti diversissime per temi e toni sono le ultime tre opere di Lopès (*Le Chercheur d'Afriques*, *Sur l'autre rive* (1992), *Le Lys et le Flamboyant*) rispetto a quelle firmate dall'autore congolese negli anni Settanta e i nei primi anni Ottanta (si pensi a *Tribaliques* e *Le Pleurer-Rire*). Se queste ultime, grazie alla loro struttura polifonica e alla commistione di stili (che spesso hanno indotto la critica ad accostarle, per tipo di scrittura, alla narrativa sudamericana), mettono sempre al loro centro la questione del potere nei nuovi stati africani, esaminata con lucidità e feroce sarcasmo, le ultime, al contrario, si interrogano sull'identità di individui che - come Lopès - si situano "tra due rive", che sono, più per vocazione che per nascita, *meticci*: "Par métis - afferma Kolélé, protagonista di *Le Lys et le Flamboyant* - je n'entends pas seulement les sang-mêlé qui, comme moi, ont la peau café au lait (ceux-là, ce sont les mulâtres) mais tous ceux qui comme moi, ou vous (...) sont métis dans leur tête et dans leur coeur. Ce que veut dire *Le Lys et le Flamboyant* [il titolo della canzone che rende celebre Kolélé e che è anche il titolo del romanzo], c'est peut-être (mais peut-être seulement, parce que vous avez droit après tout à votre propre lecture) que je suis une Congolaise née avant 1960. Je n'ai pas vu le jour avec l'Indépendance. Telle que vous me voyez, j'ai plus de vingt siècles. Peut-être des millions d'années (...). J'incarne mes ancêtres les Bantous et j'incarne aussi mes ancêtres les Gaulois. Je suis en même temps Kolélé, moi-même, irréductible, qui n'a jamais existé avant et qui disparaîtra avec moi, dans ma tombe" (p. 404).

L'irriducibilità dell'identità è precisamente il cuore di questo lungoracconto che ripercorre a ritroso la storia di una donna che, secondo le parole di Lopès, costituisce un "modèle de femme dont j'ai été amoureux et qui correspond à la génération de ma mère. Ce sont des femmes qui ont essayé d'être doubles: elles se sont voulues négresses, elles se sont voulues blanches, sans exclure l'une ou l'autre" (*Entretien avec Henri Lopès*, "Études Littéraires Africaines", n. 4, 1997, p.4). Quando il romanzo si apre assistiamo ai

funerali di Simone Fragonard, detta Monette, alias Kolélé (la cantante), Betty (o Bettina), Célimène Tarquin, Winnie Sullivan... Il narratore, Noël Victor-Augagneur Houang - colui che firma all'ultima pagina il racconto - riceve dalla madre di Kolélé la consegna di raccontare la storia della loro famiglia, ossia le vicende di Kolélé, dello stesso Noël (che la considererà sempre la sua *tantine* e che ne divenne, da adulto, amante), ma anche di tutta la solidale comunità meticcica che è vissuta tra la fine degli anni Venti fino al momento della narrazione (ossia ben dopo le Indipendenze) nella regione racchiusa fra Brazzaville, Léopoldville (Kinshasa) e l'Oubangui, ossia quella porzione dell'Africa equatoriale attraversata e unita dal fiume Congo.

Così si evoca innanzitutto lo sbarco di Kolélé, nei primi anni Quaranta, al Cocktail Tropical - luogo magico dell'infanzia del narratore, trascorsa fra le cure di una madre vedova e di un corteo di donne affettuose e le severe, ma amorevoli regole impartite da un padre adottivo di origine cantonese. Quando arriva, Kolélé ha già lasciato il suo primo marito ed ha in braccio il primo dei suoi tre figli, Léon (anagramma, come è fatto notare da Léon stesso, di Noël). Non si sapranno mai con chiarezza le circostanze che hanno spinto Kolélé a fuggire di casa - e non è questo l'unico fatto che, volutamente, il narratore ci tace -, sebbene siano in seguito analetticamente ripercorse le vicende che hanno condotto al matrimonio di Kolélé col fotografo Lomata. L'intero racconto è, infatti, un va e vieni di ricordi (a ribadire l'esergo, tratto da Paul Valéry, secondo cui "c'est un écheveau que (la) vie dont le fil s'est embrouillé de brins si divers et si nombreux que je m'y trompe et m'y entortille, même en dormant" (p.5)); ricordi ricavati da testimonianze che il narratore - in aperta e più volte ribadita polemica con un certo Henri Lopès (sì, uno scrittore diegetico che porta il nome dell'autore del romanzo) e una certa traduttrice americana (chiamata Marcia Wilkinson) - vuole di prima mano. Nonostante i salti temporali, la narrazione risulta tuttavia agevole da seguire: la storia di Kolélé scorre come un film - ed è per l'appunto un film che il narratore (nella vita adulta cineasta) si propone di realizzare. "Comme me l'avait demandé M^{me} Eugénie [la madre di Kolélé], je vais avec ce matériel réaliser un film" - afferma Victor-Augagneur nella penultima pagina (p. 430). Vediamo così Kolélé passare attraverso numerose avventure sentimentali: una la porterà in Oubangui (l'epoca è databile grazie al riferimento allo sbarco degli Alleati a Tolone); un'altra la condurrà nel 1949 in Francia, nella sperduta località di La Fosse (il nome è un programma) sull'isola di Noirmoutier.

Inizialmente l'accoglienza della gente è fredda così come lo è il vento dell'oceano che soffia su quella parte della Vandea; poi Kolélé si adatta ai loro costumi (o meglio, si illude di poterlo fare). Lì scoprirà il suo talento per il canto, che sarà coltivato in un sanatorio vicino a Grasse, dove la giovane donna si cura dalla tubercolosi. Non farà mai ritorno al paese di pescatori dove aveva lasciato il marito francese e gli altri figli che, nel frattempo, erano nati. Andrà a Parigi, dove diventerà, per un certo tempo, celebre come cantante lirica (grazie all'aiuto di un melomane innamorato). E' in questo periodo che si situa la storia d'amore fra Kolélé ed il narratore, ed è grazie a questo incontro che il passato della cantante è fin qui ricostruito con dovizia di dettagli. Poi la narrazione della vita di Kolélé si fa sempre meno densa di particolari e più fitta di mistero. La donna è contattata dai nazionalisti congolese partigiani di Lumumba. La troviamo al fianco dello statista congolese in una fotografia affissa in una camera della Cité universitaire di Boulevard Jourdan e rimirata da Noël all'epoca della sua militanza nell'associazione degli studenti africani (segnaliamo che il racconto è costellato, oltre che da testimonianze, da descrizioni di prove fotografiche). Dopo l'assassinio di Lumumba Kolélé fuggerà a Brazzaville, poi in Ghana, in Cina (dove ritrova, per l'ennesima volta, casualmente, Noël), a Cuba (dove conosce Fidel Castro), in tutti i paesi oltre la "cortina di ferro", al festival di Algeri (dove si presenta in compagnia di Angela Davies, incrocia personaggi del calibro di Amilcar Cabral e Myriam Makéba e assiste alla proiezione del primo film di Noël, sorta di *mise en abyme* di *Le Lys et le Flamboyant*), infine in Guinea, dove sarà immortalata accanto a Sékou Touré e a Nkrumah. Dopo aver militato accanto a Tomboka nel Kwilou col compito di coinvolgere le donne nella rivoluzione, Kolélé abbandona la vita politica e decide di rientrare a Brazzaville. Per un po' tornerà al canto (fino a quando non sarà boicottata per essersi rifiutata di esibirsi di fronte all'imperatore Bokassa); poi si costruisce una casa, che, in onore del suo più grande successo, battezzerà *Le Lys et le Flamboyant*. Lì morirà, per la recrudescenza della tubercolosi, pochissimi giorni dopo aver ricevuto la visita di Noël e di Léon. L'immagine dell'abbraccio al figlio, che Kolélé già presentava essere l'ultimo, perseguita il narratore che si allontana in macchina dalla villa: "Cette brave image ne cessait pas de me poursuivre. L'ancienne militante, l'ancien commissaire politique possédait donc des failles. A quoi donc, au bout du compte, accordait-elle le plus d'importance? A la perspective historique? A la chanson? A sa famille? Le savait-elle bien,

elle-même? A quel moment jouons-nous un rôle, à quel moment sommes-nous nous-mêmes? Dans notre vie privée ou dans la vie publique? Et qu'est-ce donc qu'être soi-même?" (p. 422).

Queste stesse domande le possiamo rivolgere noi all'autore: a cosa, Lopès, ha dato più importanza? Sicuramente non ha trascurato la dimensione storica del suo racconto e - anzi - il presentismo di Kolélé, talvolta veramente eccessivo rispetto all'esigenza di verosimiglianza che il racconto intende possedere - è volto all'elencazione di tutti i più importanti appuntamenti che l'Africa ha avuto con la Storia. Né si è trascurato di restituire il clima della società congolese: quella pubblica, dei bar e dei locali in cui impazzano i ritmi *zaïko* (la musica zairo-congolese), e quella familiare, basata su legami, affetti, tenerezze, solidarietà e crudeltà della piccola e chiusissima *élite* che non è né bianca, né nera.

Quanto al ruolo di Kolélé-protagonista e del narratore, esso è all'insegna della dispersione: gli infiniti pseudonimi della cantante/combattente/madre sono le etichette che hanno ricoperto, via via nel tempo, quella che prima abbiamo definito l'irriducibilità della sua identità: "chi è veramente Kolélé?" Allo stesso modo, l'autore si chiede: "chi può veramente parlare di Kolélé?" La questione dell'enunciazione è qui in gioco. Lopès moltiplica le istanze enunciative, grazie all'espedito del prologo e dell'epilogo, in cui il narratore ci dice che esiste un'altra versione della storia di Kolélé firmata da un certo Lopès (tradotta anche in America); ma quest'ultimo è anche uno scomodo personaggio, apparentemente secondario, del racconto: ex compagno di scuola di Noël (e come lui meticcio), ha fatto carriera all'Unesco (come il Lopès autore del romanzo), ha conosciuto Kolélé, ha scritto la sua storia, batte sul tempo il narratore nel presentare il manoscritto alla casa editrice (che, guarda caso, è Seuil). Lo sdoppiamento giunge al parossismo quando, nella capitale Belga, Noël insegue per strada un uomo del tutto identico a Lopès se non per il fatto che quest'ultimo ha gli occhi verdi. Quando i due, dopo un breve incontro, si congedano, il sosia commenta il mancato riconoscimento con queste parole: "Vous êtes un chercheur de Bruxelles et moi un chercheur d'Afrique" (p. 313). Il titolo del libro di Lopès è qui inequivocabilmente citato, così come il colore verde degli occhi di questo alter-ego non può non ricordare quello di André Leclerc, il protagonista appunto di *Chercheur d'Afriques*.

Lopès non è nuovo a tali stratagemmi e ribaltamenti. Già in *Le Pleurer-Rire* a mano a mano che la storia progrediva, l'autore inviava il manoscritto ad un personaggio del romanzo

Africa

**Charles Mungoshi, *Walking Still*,
Baobab Books, 1997**

chiamato "le compatriote ancien directeur de cabinet". Sottolineare l'autoreferenzialità della narrazione, significa, per Lopès, ribadire il carattere di finzione: "dribbler, déséquilibrer mon lecteur, je crois que c'est cela le roman - ha affermato Lopès in una recente intervista (*Entretien avec Henri Lopès*, cit., p. 5), aggiungendo, a proposito di *Le Lys et le Flamboyant*: "Je suis toujours gêné lorsqu'un romancier ou un cinéaste insiste pour dire que l'histoire qu'il présente est une histoire "réelle", qui correspond à une réalité précise. Je pense que le rôle du romancier est de faire en sorte que le lecteur se demande si le personnage a existé ou non (...) C'est la question que chaque enfant se pose: «Les fées existent-elles?». J'ai créé une fée".

Il personaggio di Kolélé - giglio e arbusto tropicale dai fiori color fiamma - è certamente ricco di fascino, così come lo è la sua storia e lo spaccato di Storia africana che l'autore (o, se si preferisce, il narratore) ci restituisce nella vivezza di una lingua anch'essa meticcica, che sa conciliare il francese di Francia col francese parlato fra le due rive del Congo.

Silvia Riva

Charles Mungoshi is the older-generation Zimbabwean writer whose career crested in the early 1980s with the selection of his short stories, *The Setting Sun and the Rolling World*. Still in print, this is one work that is widely respected, almost revered, for the way it catches casual incidents of vicious old Rhodesia at war, measured against the more humane hopes that independence would release.

The wave of liberation came and Mungoshi continued to write (in Shona), but his span as an English-language story-writer seemed complete. Younger firebrands (Dambudzo Marechera, Shimmer Chinodya) began to shake down Robert Mugabe's awful kingdom. Seventeen years into it, with this new selection Mungoshi has not really taken on the transition. In 162 dense pages I found only one reference to beer-drinking members of a certain party. Sniff the censors on his imagination. By not putting a foot wrong, Mungoshi seems to get little right.

Yet he is still a very compelling writer, one who cannot help penning tales that do grip. The eight here — collected mostly from *Horizon* magazine — are certainly all drivingly done. For my taste, though, the end result is equivocal and unclear.

The underside of Harare's preening machos is where Mungoshi latches on most. And what a lot of unregenerate wife-beaters they turn out to be: vain, alcoholic, so un-free within themselves they cannot grant any freedom at all to their dependents. Hell on women and children.

"Did You Have To Go That Far?" is his masterpiece in this area. One sketch of a pair of neo-colonisers come to reconvert the heathen is pretty withering, too.

And yet *Walking Still* is often only about walking nowhere, being stuck in a hopeless limbo. Those grand forced pregnancies, which never seem to offer a new way out, become tiresome after a while.

To escape his plot traps Mungoshi tends to resort to violent melodrama, or to snapper endings that finalise not very much. The real shocker, the story of a wife who — after 18 years, mind you — discovers her husband has been having it off throughout with the male lodger as well, is not the breakthrough it should be. Such a tangle is not resolved by staging a fatal car-crash out of the blue. That is an astounding cop-out on any serious author's part, forestalling the real-life reckoning that would have been more deeply interesting for the open-minded reader.

Stephen Gray

Sol T. Plaatje, *Mhudi* (edited by Tim Couzens), Cape Town, Francolin, 1997

At first I thought this so-called new edition of Sol Plaatje's 1930 novel was best ignored. Thanks partly to a campaign Tim Couzens and I jointly conducted all of 23 years ago through the Quagga Press, *Mhudi* eventually achieved its important position on local reading lists in the Heinemann African Writers Series paperback. Then it became anyone's game.

The problem this Francolin version poses, I felt, belonged to the backroom turf-wars of academia, which the good general reader is probably better spared. Stick to one's little ivory (two inches wide), Jane Austen recommended. But nowadays in Africa the trouble is that ivory is liable to be poached.

Anyone familiar with *Mhudi* will know for a start that here the cover is wrong. It depicts what I cannot resist calling Nudebeles — frenzied hooligan warriors bludgeoning one another, all the while tactfully averting their genitalia from the civilised gaze. This glorifies quite the incorrect side, as the whole point of Plaatje's pitch is that ethnic violence is vile. Those are his dreaded "kaal-Kalfers", which all of their victims in the text combine against to outwit with the utmost grace and feminine skill.

Nor is the publisher what it seems. Francolins are those common residents with streaky underparts that wild Scottish hunters used to fell in their sleep from our thorn-bushes. But really we are talking about John Murray Ltd, founded in 1768 and once the scandal of the old Cape from which it was driven, owing to its monopoly contract with the South African Library which led to such stacks of multiple copies of John Murray books. Now it has ventured a return under this cute local label.

Very disturbing is the echo effect of Couzens's introductory material. Here is his original summary of my own work on Plaatje in the Quagga edition:

"Indicating that Ra-Thaga and Mhudi are 'lost in a land fairly overrun with lions', Gray points out that 'lion game precedents' are there in English literature, such as in *Love's Labour's Lost*, where a dwarf acts out how Hercules strangled the Nemean lion, in *A Midsummer Night's Dream*, where a lion gags on Pyramus's corpse, and in *Pilgrim's Progress*, where Bunyan in a dream sees Christian bypass two lions on his journey."

Now it all comes round once again in the Francolin version, only slightly simplified:

"Gray has pointed out that, while lions are endemic to the literary landscape of *Mhudi*,

'lion game precedents' are frequent in the kind of literature Plaatje read: in *Love's Labour's Lost*, for instance, a dwarf acts out Hercules' strangling of a lion; in *Midsummer Night's Dream*, a lion gags on the corpse of Pyramus; and in *Pilgrim's Progress* Bunyan included a dream where Christian passes by two lions on his pilgrimage."

Nor is this the only carry-over from what surely everyone knows is a copyrighted edition, still very much in print. Other items which are not even Couzens's are snatched from there, too, regardless of the normal researcher's obligation to make acknowledgements.

So, almost a quarter of a century later, is this the spanking new approach that scholars are duty bound to produce for the new generation in an utterly transformed dispensation, or just a lazy-minded, semi-literate rehash of old material, or what? Couzens's original interpretation of *Mhudi* was once the very best available. Now it has been superseded by the inspiring work which has occurred since, and which he seems not even to be bothered to recommend.

Previously Couzens has been pulled up on what he does with respect to early "black" South African writing, in a superb piece by Patricia Morris (in the *Journal of Commonwealth Literature* of August 1980). There Morris charges that with his award of a first to this, an also-ran to that, he behaves more like a prize-giver than a critic, and in some separate hall which he has reserved for "blacks only". Today such a procedure looks less like scholarship than simply mistaken.

Couzens would doubtless reply that any means of promoting Plaatje's reputation is worth that noble end: the text is the thing. My rather churlish response would be: yes, but who benefits from such promotion? For the Francolin edition, thanks to a blip in the copyright laws and if it ever gets anywhere, presumably Francolin and Couzens himself are the beneficiaries, together with Njabulo Ndebele, the co-general editor, whom one hardly believes has exercised much quality control here.

In the case of the stalwart Quagga edition, although he seems to hold no allegiance to it, Couzens has also benefited, together with its backers (Heinemann, and behind them Quagga), all of whom over many years now have supported Plaatje's original publisher, the Lovedale Press, in developing their projects on the appropriate proceeds. They still do. And beyond all that, as is only right and proper, comes the author's estate as well.

As not a tinkle of any such chain of moral obligations appears in this clean-slate Couzens, one is obliged to say at the very least that poor Plaatje deserves better than that.

Stephen Gray

Africa

Rossana Ruggiero, *Lo specchio infranto: l'opera di Nuruddin Farah*, Udine, Campanotto, 1997, pp. 125

Tra le letterature post-coloniali africane quella somala è sicuramente una delle più recenti, dato che soltanto nel 1972, tre anni dopo l'avvento al potere di Siad Barre, il regime fondato sul «socialismo scientifico» ha introdotto l'ortografia in una lingua essenzialmente orale. Una scelta epocale per la Somalia, che ha creato i presupposti d'uno stabile sviluppo della sua cultura, ma che non ha influenzato, paradossalmente, uno dei massimi scrittori africani viventi: il romanziere Nuruddin Farah.

Nato a Baidoa nel 1945, Farah ha studiato a Mogadiscio, rafforzando la conoscenza della cultura italiana per poi accedere alla lingua inglese, laureandosi peraltro in India, presso l'Università di Chandigarh del Punjab. E nel 1972, l'anno in cui Barre opera la difficile scelta di utilizzare caratteri latini per la riproduzione della fonetica somala (l'esclusione dei caratteri arabi causerà forti reazioni in campo religioso), lo scrittore ha al suo attivo due romanzi in inglese, *From a Crooked Rib*, pubblicato a Londra nel 1970, e *A Naked Needle*, già terminato ma in attesa di stampa (la casa editrice Heinemann esita perché teme rappresaglie nei suoi confronti). Sia il primo, che affonda le radici nella tradizione patriarcale somala ed affronta il problema della subordinazione femminile, sia il secondo, che narra la storia di un intellettuale progressista «tradito» dalla spietata dittatura del Generale, sostanzialmente immutata nel passaggio dalla sfera d'influenza sovietica a quella italiana, sono opere d'una eccezionale durezza mitigate da una «poesia del disinganno» in grado di evocare, per la tecnica narrativa, l'attrito sempre più stridente fra oralità rurale e realtà dell'urbanizzazione. E infatti, nella prospettiva del romanzo sociale africano in cui la denuncia politica si collega idealmente con quella di altri grandi della narrativa — da Armah a Ngugi a Soyinka ad Achebe — va collocata la produzione letteraria di Farah, il quale nel 1976, proprio dopo l'uscita di *A Naked Needle*, viene avvertito, mentre si trova all'areoporto di Fiumicino, di non fare ritorno in patria perché si sta preparando il suo arresto.

Da quel momento lo scrittore somalo si trasforma in un esule (sarà a Roma, Milano e Trieste, poi a Bayreuth, a Londra, in Sudan e in Nigeria, dove vive ora) e decide di mantenere l'uso della lingua inglese. Ma il «caso» di Farah acquista un significato singolare per l'Italia, dato che i suoi romanzi contengono spesso parole o frasi italiane, e dato che il

nostro paese costituisce per lui un referente post-coloniale piuttosto critico. Una realtà che forse può giustificare il ritardo con cui viene conosciuto e tradotto da noi, dove, a parte pochissimi studiosi di letteratura africana tra cui primeggia Claudio Gorlier, il grosso pubblico non ha ancora recepito, esercitando un proprio giudizio interpretativo, la spietata analisi sociale di Farah (ci si passi un solo esempio di disinformazione: la Grande Enciclopedia De Agostini, ed. 1976, lo cita trasformandolo però in una... «poetessa somala, voce del movimento femminista locale»).

A rinforzare la conoscenza dello scrittore somalo è ora uscito per i tipi di Campanotto Editore *Lo specchio infranto*, uno studio di Rossana Ruggiero che, partendo dalla trilogia composta dai romanzi *Latte agrodolce*, *Sardine* e *Chiodi Sesamo* (rispettivamente del 1979, '81 e '83, tradotti in italiano dalle Edizioni del Lavoro nel 1992, '93 e '96) spazia su tutta la sua produzione, includendo il più recente *Maps*, sesto romanzo uscito nel 1986. Attraverso la stimolante analisi della Ruggiero emergono le grandi tematiche della narrativa farahiana: la ricerca d'una identità nazionale che includa la tradizione ma che la liberi dai meccanismi dello sfruttamento della donna, la denuncia delle connivenze tra potere ed intellettuali opportunisti, la lucida analisi di taluni arcaici condizionamenti del mondo islamico (basti pensare alle pagine contro l'infibulazione contenute in *Sardine*), la specularità tra dimensione corporale e geografia territoriale, evidentissima in *Maps*.

In quest'ultimo romanzo, infatti, avvalendosi d'un affascinante incastro postmoderno, Farah ci narra gli stadi dell'apprendimento del giovane musulmano Askar attraverso le tappe evolutive del suo corpo (includendo l'esperienza della circoncisione). Ogni sensazione, ogni mutilazione, ogni funzione biologica acquistano per lui un corrispettivo geografico e storico, e tracciano sull'organismo umano una mappareale che rende ipotetica e imprecisa la mappa del territorio. La Storia, dunque, passa prima attraverso il corpo, si fa sangue, carne e sofferenza, per poi mistificarsi nelle sottigliezze «cartografiche» del potere, che traccia confini, taglia, sutura, annette con chirurgica schizofrenia.

Renzo S. Crivelli

Africa

Gillian Slovo, *Every Secret Thing: My Family, My Country*, London, Little, Brown and Company, 1997

Two persistently powerful dimensions of the lives of those involved in the anti-apartheid struggle in South Africa have been, firstly, the conviction that what matters is not the person but the cause, and secondly, the inhabiting of a world of conspiracy, clandestinity and secrets. Most would argue that they were necessary dimensions to the battle that was being fought; certainly they were the signs of a culture of collectivist conformity. It is this political culture, and its implications for the individuals involved, that Gillian Slovo, in her memoir *Every Secret Thing: My Family, My Country*, wants to look at.

Slovo tells the story of being the daughter of two of South Africa's most prominent anti-apartheid activists, Ruth First and Joe Slovo. She attempts to understand, acknowledge and then to question some of the codes by which her parents lived, and the effect of those codes on her own life. Haunting her own telling, she says, is her impetus towards self-censorship, born of years of keeping secrets, or being kept from other people's secrets. Part of this is her fear of reprisal, and the spectre of her own "illegitimacy" - to speak of, to "disobey", her parents and their comrades in the apartheid struggle.

What Slovo most wants to question are the codes of a political culture based on heroism and self-sacrifice; codes of "defiance in the face of loss, bravery in death". Many of the codes that she disputes, though, remain embedded in her book, and the kind of political culture which she contests is also, at times, one which she continues to speak from.

Slovo's concern is with secrets - and the silences they demand. What she is looking for is not necessarily transparency, but a kind of porousness, through which truths, emotions, can seep even if they can't come whole. One of the recurring metaphors in the book is of skin: when her mother has been murdered, she says of her father, "it was as if his outer skin had been removed". She writes, too, of the "fragile skin" of everyday life. Skin becomes a metaphor of the feeling body, a receptor of pain, emotion, the body surface where response can be given, and felt. The moments she cherishes most are when an outer armour, the scaly skin of political discipline and clandestinity, is removed to reveal a complex and vulnerable humanity, usually that of one of her parents.

Slovo does not necessarily dispute the importance of a political discipline to be followed in a situation of civil war. What she

does want exposed, though, is its negative effects of some of its codes on individuals. She wants them talked about rather than brushed aside as what the situation demanded and therefore non-negotiable. Her vulnerability, and the difference between her account and one like Ramphele's is that she does not speak with the armoury of a life of political activism against apartheid. Taken into exile as a child with her parents, she never participated directly in the struggle. By writing about the discourses which marshalled the lives of those involved in the struggle, then, she risks disapproval and rejection. She has received both, largely on the predicatable premise that she has no "legitimate" position from which to speak.

Bennie Bunsee, following the publication of Slovo's book, wrote in a Cape Town newspaper: "Was it that difficult for her to understand the position of her family when we all knew that the struggle against apartheid called for sacrifices? With due respect to the Slovos...I know of hundreds of far more tragic cases". This is precisely the kind of reprisal she is vulnerable to, and which she has been surrounded by all her life. Implicit in Bunsee's remarks is that black people, and real comrades, undertake to clothe the complexities of their subjectivities in silence. His response amounts to an imperative for black people not to speak about the complexity of their stories of struggle and exile. So far, few have undertaken to do so. Perhaps this is what needs to be focused on, not the notion that it would be some kind of failure to do so.

What I find myself wanting to comment on in Slovo's book is not her "right" to write as she does. Rather, I'd like to focus on the registers of Slovo's writing, because I think they reveal a number of contradictions. Very lucid, complex and self-referential passages in her book are interspersed with journalistic accounts, the ritual recounting of what are seen as the key moments of the anti-apartheid struggle. Soweto 1976 is described in the following kinds of language: "the storm that annihilated apartheid"; "the young who have the courage to defy death"; "As ships and guns were aimed their way, the children kept on coming".

Slovo's adoption of a rhetorical tone in these tracts reveals a suspension of critical judgement that is at work in other parts of the book, a willingness to turn her critical eye on the lives of her parents and some of their comrades (especially their private lives) but less onto the process of political myth-making that forms a part of every nationalist struggle. The "journalese" may have to do with the fact that Slovo wasn't in South Africa at the time

of these events, but the stylistic inconsistency suggests at least a partial ongoing investment in the narratives which she is otherwise keen to expose.

Complex, analytic writing, too, is cut across with phrases that could have been from one of her popular novels: "the woman [her grandmother] that was born to rule before her daughter filled her space"; "the songs of grief and revolution"; "if she [her mother] would not give up her politics, nor would she forsake her style"; "they were modern nomads, driven by revolutionary zeal". One of the points Slovo is making is that her parents' world, and the world of the political cadre, "where excitement and danger ran side by side", was in part the world of the Boy's Own adventure. Yet I think she does not manage the switching of registers well enough to avoid bafflement on the part of the reader.

The people who most consistently form Gillian Slovo's own gallery of cardboard characters are those white South Africans who were not, or not known to her to be, involved in the anti-apartheid struggle. Trading on stereotypes, Slovo writes of the children in her school class in Johannesburg: "They must have seen the occasional picture of a policeman peering at the remains of a blown-up phone box, but all this was so very far away. Big brother, their government, was watching; it would take care of them". In 1994, after her father has been made a cabinet minister in the new government, Slovo describes the view from one of Cape Town's plusher restaurants where she is lunching with him: "We sat on cushioned chairs, gazing out at bronzed, bikini-clad women who lay spreadeagled on bright coloured towels as blue overalled Africans shovelled the last ugly remnants of an oils spill from the sand".

Slovo reserves her greatest antagonism for these "spreadeagled women", and indeed few remain unaware of the complicity of whites in apartheid. The relationship between body and race is drawn not so much in economic as in moral terms, using the inscription of sexuality. The women's body spreadeagled on the sand is intended to imply illicit sex, a body which can be used and exploited, and corruption, both moral and physical. The bodies on the beach are markers not of difference but of denigration.

But Slovo is, by family allegiance and by name at least, a member of what she refers to elsewhere in her book as "the new ruling classes", and it is from this position that she looks down at the women on the beach. Is her own white body, then, meant to be the "neutral" body, the valid body? Again, where Slovo is concerned to communicate the complexity of her own subjectivity, and that of the

lives of her family, she refrains from casting her authorial eye beyond the prescription of whiteness in a wider context.

At the end of her book, Slovo questions her own reliability as narrator, and throughout her book her own projections and jealousies, her strong needs and uncomfortable desires are not aspects of herself she is willing to reject: they are part of speaking a "truer" version of herself, of claiming her own complexity. These help to preempt many criticisms we might otherwise have, yet the question for many a reader will remain, almost inevitably: what doesn't Slovo tell; where do her own secrets lie?

I suspect they lie, as carefully plastered faultlines, at those moments when she appears most adamant, for this is in fact where she feels least sure. "Nothing that I had uncovered made me any less proud of him", she writes at the end of her book. Really? When, after her mother's murder, a black man tells her that her mother was forced to drop the "spear of resistance", and she must pick it up, the lesson she finally comes away with is not that she should join the anti-apartheid struggle but that she must "confront her past". It's not that she should have joined the struggle. It is that that she didn't that remains more of a question for her than her text, other than symptomatically, acknowledges. I think it is a question which she at once dismisses; and can hardly look at.

Sarah Nuttall

Pauline Smith, *Secret Fire: The 1913-14 South African Journal*, University of Natal Press, 1997

Pauline Smith's pre-war journal demands a sunny corner to curl up with. Labyrinthine, and actually too disorganised to be read continuously, it wants picking at, probing. This is where those marvellous fine-art stories of hers of a decade later went into incubation. Here are dozens of the preliminary tales she pried and chivvied out of her Little Karoo informants, recorded in their raw, unedited state. Only Athol Fugard's *Notebooks* are their equal in writerly interest.

We may know that "Mees Smiff", as the locals called her — or "Polly" or just plain "P" — was browbeaten by Arnold Bennett into keeping this daily diary and working it up, during a ten-month collecting trip through the Oudtshoorn region she had left aged 12. But revisiting it in her early Thirties, she seems far less of a timid protégé of that Edwardian bully than very much her own woman. She is really South Africa's Turgenev, loving the landholders and their peasants to death, never missing one of their tricks.

For a contemporary less interested in metropolitan boosters (who is Bennett these days?) than in the slump in the ostrich-feather industry, the horse-sickness that blotted out Cape transport, then the great railway strike that brought in trade union ideology, here is a lost segment of our past leaping into gritty reality. Without Smith, it would all be pretty unimaginable now.

Some of it is hard to credit. She preferred travelling by cart, trap or wagon than by Hupmobile, because she could note details of that spice-box of the veld and liked holding the reins. She wore her Florentine hat with a puggaree (a veil), packing a money sack and a pistol in her garter. After a day's *kuiering*, she would knock herself out from the flask of French brandy.

They used to say Pauline Smith remained a spinster because she worried about cousins having married to produce her. (In one horrid scene she finds some offspring of incest, legless and kept in a pigsty.) But now we have to view her as so professionally engaged in her craft, as a democratic modern woman, that she had no time for all that cumbersome domesticity, even if she depicted it so well.

Enter another world, when everything was different — where "coming out" meant turning your back on Home and starting anew in Africa, "colonial" just meant local, and "colonisation" having discipline, as in children staying in school. The "crossing over" was something novel to do with the tabs of a

pinafore and one's "draws" (her spelling) could get eaten off the line by a Malay cow. To enter, all you had to present was your *carte-de-visite*. It helped if you were the beloved daughter of everyone's favourite Scottish doctor. Then tea, chat, make copy, work-up, to Jonathan Cape ...

"But to go on" — her favourite tag. The story of the pumpkin that grew so fast it had burnmarks underneath. The predikant at Tiger Kloof who married the *bywoner* couple across a flooding river, as they had cropping to do. Phillida the midwife who wouldn't deliver "cullid persons" (if whites were watching). Mr Jones, the harbour-master at Plettenberg Bay with his 21 children (his "duty to the state"), and for a grand finale the Terblanche patriarch who had over 200!

And Mr B the minor canon, asleep in his chair, his false teeth on the book he was reading. Tetchy Langenhoven the anthem-writer, "hopping about like a turkey cock on hot bricks". The Australian tutor. The ragtime on the "old kettle pianner", the gloomy, fated "bonded" children. Yuccas and prickly-pears. And that sudden commotion in the hen house "which foretold our evening meal".

Once she just has to burst out: "How much it all belongs to me!" Then she is "stupidly happy and glad to be alive and to be a bit of an Africander too". "Collecting all I can get for the future."

She meant this rambling, packed journal as her own creative patchwork, parcelled off in instalments in the English mail to her sister Dolly, and she published only a few excerpts (in *Voorslag* in 1926). She always meant to get it in shape. Now here it is, a great South African quilt, retrieved by the ever-patient Harold Scheub of the University of Wisconsin at Madison.

He began this task in 1980, for what was to be the fifth and last volume of the Smith Centennial Edition, all of 16 years ago. But never mind the delay, because Smith was a rather slow maturer. And never mind that Scheub's apparatus sometimes gives in just when one has crucial questions. (What happened to Aunt Jean's handbag that went on the train to PE? Was Pol's project stopped in its tracks by World War I?)

Anyway, here it is at last: Pauline Smith restored, at her homely best. It is my book of the year.

Stephen Gray

Africa

South Africa: "Truth" or Allegory?

J.M. Coetzee, *Boyhood* — *Scenes from provincial life*, Secker & Warburg, London, 1997, pp. 166
 Jeremy Cronin, *Even the Dead* — *Poems, Parables & A Jeremiad*, David Philip & Mayibuye Books, Cape Town, 1997, pp. 44

Allegory has always been the main strategy behind Coetzee's novels, the family institution being one of their main ideologemes and targets. In his fiction, family relationships branched off not only into the (impossible) negotiations between Self and Other, but also into the relationships between Empire and its subjects, the civilized and the barbarian, fiction and "truth" (with the postmodern insistence on the impossibility of the former — fiction — to express the latter — "truth"). Coetzee had never indulged in autobiographical investigations. On the contrary, his books showed a calvinistic restraint, a lack of any form of sentimentalism: a self trapped in a cage of words and literary conventions, the book offering no real escape since the book *is* the cage.

One must admit that his most recent novels (*Age of Iron* and *The Master of Petersburg*) left the blind alley of his previous works, but even there, the protagonists were caged in their own cultures and could not help falling prey to a present of tyranny, anarchy and possible barbarity.

His latest book surprised his readers: suddenly, Coetzee exposes his own childhood in the portrait of little more than one year. In *Boyhood*, we meet an ineffectual and weak father and the relationship between the young boy and the peculiar Country in which he was growing. The writer illustrates some of the differences between Afrikaners and the "English", farmers and citizens, rich kids and poor kids. The book flows with a limpidity and a linearity which, though fascinating, strike Coetzee's fans as *apparently* too simple, uncomplicated. Maybe it is not so at all!

Coetzee recuperates a literary strategy already employed in some of his novels: the constant use of the present tense and of the third person imply a distance between the 12-13 years old boy and the narrator (almost half a century older). The consequence, then, is much the same as in his novels: the present tense leads to the impossibility of commenting and "re-vision" events and attitudes: the narrator is absolutely silent about the "strange" growth of that young self.¹ The use of the third person and of the boy's point of view creates

an obvious detachment which is responsible for the touch of irony pervading every page of the book: that irony, once again, allows to voice clichés, racism, bigotry, falsehood which are left to the reader to detect. The young boy is certainly the victim of social absurdities, but he seems to be growing *inside* them, assimilating them in his own attitudes to life. Here is an example of this ambiguous kind of irony (maybe more dangerous years ago than now, one hopes...):

One can dismiss the Natives, perhaps, but one cannot dismiss the Coloured people. The Natives can be argued away because they are latecomers, invaders from the north, and have no right to be here. The Natives (...) have been brought here because they do not drink, as Coloured men do, because they can do heavy labour under a blazing sun where lighter, more volatile Coloured men would collapse. They are men without women, without children, who arrive from nowhere and can be made to disappear into nowhere.

But against the Coloureds there is no such recourse. (...) He is expert enough in physiognomy, has been expert enough as long as he can remember, to know that there is not a drop of white blood in them. They are Hottentots, pure and uncorrupted. Not only do they come in with the land, the land comes with them, is theirs, has always been.²

The main event taking place in the book, the only one which seems to be presented until its "final" resolution, is the boy's relationship with his father. After his return from World War II, the father is seen as an intruder, an ineffectual despot:

He has never worked out the position of his father in the household. In fact, it is not obvious to him by what right his father is there at all. In a normal household, he is prepared to accept, the father stands at the head: the house belongs to him, the wife and children live under his sway. But in their own case, and in the households of his mother's two sisters as well, it is the mother and children who make up the core, while the husband is no more than an appendage, a contributor to the economy as a paying lodger might be.³

The father is finally described as a weak drunkard who is practically dispossessed of his role as patriarch by an assertive, strong and loving mother, whose strength obviously turns into a threat to the growth of the child:

His mother loves him, that he acknowledges; but that is the problem, that is what is wrong, not what is right, with her attitude

toward him. (...)

He yearns to be rid of her watchful attention. There may come a time when to achieve this he will have to assert himself, refuse her so brutally that with a shock she will have to step back and release him. (...)

he knows he is in a trap and cannot get out. (...) Love: this is what love really is, this cage in which he rushes back and forth, like a poor bewildered baboon.⁴

As one can expect, the boy ends up desiring his father's death and is almost happy when his father (whose name is never mentioned: an anonymity exploited in Coetzee's fiction several times before) ruins himself:

Since the day his father came back from the War they have fought, in a second war which his father has stood no chance of winning because he could never have foreseen how pitiless, how tenacious his enemy would be. For seven years that war has ground on; today he has triumphed.⁵

It is as if Coetzee tried in this "pseudo-autobiography" to masochistically expose the biographical roots of his obsession with despotic and weak father-figures (much as Fugard did, for instance, in *Master Harold*... and *the boys*), but, as I said, no comment is made on that relationship by the mature writer, as if the "cage" were still trapping him...

One might infer that the new climate of freedom and hope coincides, in Coetzee's production, with the discovery of a detached ironic lyricism, but it is not only so: once again he expresses a doubt about the limitations of writing: *apparently*, in order to avoid the traps of the realistic novel, the author has embraced "pseudo-autobiography": by using some devices of fiction, he has imposed a feeling of impasse and impotence on his own self: the book does not help the mature Coetzee to grow out of his childhood's nightmares and mistakes...⁶ And his fear to have inherited his father's weakness seems to linger on.⁷

Coetzee seems to use "pseudo-autobiography" here in a way similar to what he did with the historical report (*Dusklands*), the diary (*In the Heart of the Country*), *Waiting for the Barbarians*, the letter (*Age of Iron*): it is again a literary convention, unable to go beyond some fragmented data and to read their "meanings" (like for the archaeological finds in *Waiting for the Barbarians*).

Maybe, freedom means also a chance to be also pseudo-lyrical, at last... And to indulge in memories of schools (and flogging), boy scouts, pretensions to be English and Catholic, infatuations for Rome and Russia, cricket and rugby, the radio and comics, the first

Africa

thoughts about sex, about different races, the beautiful farm in the wonderful Karoo,⁸ the young kid's "sick spells", the success as a student, his violence and nastiness to his younger brother,⁹ the wavering between English and Afrikaner cultures.

Or: does the fact that the "barbarians" have NOT blown the Empire up constitute a "frustration" to the allegorical strategy previously elaborated by Coetzee, who in a sort of masochistic frenzy, maybe *did* look forward to an explosion of anarchy and revenge? Hard to say, but, still, quite significant that such a sophisticated writer has chosen NOT to comment allegorically on the *new* phase in South African history. My feeling is that this book has been written to avoid silence or, even better, to keep silent about the progress of the idea of Empire in New South Africa.

Another consideration is possible: is this renewed interest in autobiography and one's childhood (in Coetzee's *Boyhood* like, for instance, in Fugard's *Cousins*) a mirroring of the times? Are they "confessions" in front of a literary kind of Truth Commission? And, if so, is Coetzee (quite differently from Fugard) arguing that "confessions" are impossible, since the crime was committed by *another self*, and not simply by *a self when younger*?

One feels tempted to adopt N. Gordimer's recent "humanistic" approach and to conclude that only now are some authors free to advocate for themselves the status of "*writer-as-writer* in the post-colonial era" and no longer that of "the cultural arm of the struggle",¹⁰ and are thus free to enter the Postmodern without any hesitation, but the risk could be — as we shall soon see — *amnesia*... and the white South African writer's rejection of the *African* social function of art.

Jeremy Cronin's *Inside*, his only book of poetry until last year, is, in my opinion, the most important book of poetry ever published in South Africa; it is also one of the greatest documents about apartheid and its impact on the life — public and private — of a young intellectual with a love for poetry and language. For somebody who had started by imitating T.S. Eliot, it showed an extraordinary blending of affiliations to Western as well as African poetics; it is also a great example of how political poetry may address a mass audience without giving up sophistication and experimentation.

Also in that book it was possible to find the two systems confronting one another: the family institution and brotherhood/siblinghood. There was no ambiguity: the biographical father and other white ancestors were repudi-

ated (not without pain) and brotherhood became the subject for wonderful short long poems, while the poet's wife seemed to be first of all a "sister".

Years ago Cronin announced that he had no more time to write poetry. When he wrote *Inside* he was a member of the African National Congress (and the book resulted from 7 years in jail); when he was allowed to reenter the Country, he became more and more involved with the South African Communist Party, of which he is now the Secretary. Politics is his main concern: no longer a so-called "terrorist", but a collaborator of the Ministry for Housing, and a member of a Party which is not in power...

Even the Dead is rightly defined as "seeking to trouble trite solutions, too-easy reconciliations, the smug rainbowism that [Cronin] feels is settling over the new South Africa";¹¹ why, then, was Cronin able to return to poetry? Maybe — I would say — to counteract the impasse of other intellectuals (like Fugard and Coetzee)...

His strategy has never been allegorical: Gordimer's explanation that writers had to go underground during apartheid was exemplified in a very special way by Cronin: he went underground as a man, accepting "terrorism", jail, persecution, exile... but he never went underground as a poet: on the contrary his first book sang the epic of the struggle and the history of his Country adopting the ideals of the A.N.C. Now that the problems of his Country are no longer due to racism, but to mere (sic!) economical disparities and the utter misery in which the majority of the population still lives, he gives voice to his own — South African — interpretation of Marxism. Political poetry again, and again a subtle mixture of epic and lyric.

The targets of his new book are amnesia, the wealth remaining in the hands of those who made it during apartheid,¹² the "upward mobile" black elite, the media, the hypocrisy of the Truth Commissions, the hell Johannesburg has become ("This city"). The poems celebrating the past refer to the fights to have May 1st celebrated in South Africa ("May Day 1984", "May Day 1986"), the ambiguities of living in exile ("On Watch"), the poor inhabitants of the ghettos. The poems concerned with the present depict a country moving in the direction of the "winning nation" demanding sacrifices to liberalize the market and become part of world economy, at the expense of those who can't make more sacrifices¹³ and of the idea of South Africa as part of *Southern Africa*.

As it happened in his previous book, also here some poems are dedicated to family relationships: a second wife who is a full time

unionist and a fighter as much as him,¹⁴ a newly-born daughter who agitates her fist.¹⁵ His mother and father are evoked in a strangely moving poem: *if (in Boyhood) Coetzee's father remains anonymous, Cronin's father is never even mentioned as such but as "her husband, who I hear / For the first time now / Was dying for two years, and he knew it, / And she knew it, and I didn't, which casts / A whole different light!"*¹⁶

Like in his previous book, his real family seems to extend to other people: Joe Slovo, Pablo Neruda, Che Guevara, Nelson Mandela, Chris Hani, and the numberless dispossessed.¹⁷ As to the family institution, in a small satirical poem, Cronin states that it *must* be "reformed":

We were so seized with revolution
We entirely forgot reform...

Of family, work-place, bureaucracy, police force...

Having abolished the bosses,
We became the bosses.

(In the name of the workers, of course.)¹⁸

If any reconciliation appears in the book, this is limited to a new sense of pity regarding his own father and biological family: Cronin's *real* family is no longer only a nuclear white one.¹⁹ The system of production of desires, wealth and ethics he believes in is perhaps part of an old utopia, but there is no way he can be silenced into lyricism or into pacts of reconciliation with old tyrants. Cronin is, more than ever, the voice of a minority: that's why, perhaps, he is able to write poetry again. However, the previous painful and proud smile has been replaced by a less confident snigger:

Our contemporary, the great Northern Ireland poet,

Writes from within and for
A culture that assumes Homer, Spenser, Yeats.

I live in a country with eleven official languages,
Mass illiteracy, and a shaky memory.

Here it is safe to assume
Nothing at all. Niks.²⁰

As to his poetics, Cronin makes it quite explicit:

I am not sure what poetry is. I am not sure what the aesthetic is. Perhaps the aesthetic should be defined in opposition to anaesthetic.

Africa

Art is the struggle to stay awake.

which makes amnesia the true target and proper subject of poetry.²¹

And — mind! — amnesia does *not* concern only South Africa:

Amnesia embraces the global reality of 23 million per annum

dead of hunger and hunger-related disease

That's a daily average equivalent, in fatalities, of one Hiroshima

Buried each day²²

According to some readers, Cronin's "truth" might be a biased one: he does not hide his political affiliations. Still, "truth" seems to be his goal, and (postmodern?) "amnesia" — or refusal to come to terms with the past — his enemy.

Armando Pajalich

¹ Something very similar had happened, for instance, in *Waiting for the Barbarians*, whose ideological ambiguity is exactly due to this absence of self-criticism on the part of the Magistrate.

² J.M. COETZEE, *Boyhood — Scenes from provincial life*, Secker & Warburg, London, 1997, pp. 61-62.

³ *Ibidem*, p. 12; see also p. 43: "Even before he knew his father, that is to say, before his father returned from the war, he had decided he was not going to like him. In a sense, therefore, the dislike is an abstract one: he does not want to have a father, or at least does not want a father who stays in the same house."

The father's weakness is denounced since the beginning of the book, anticipating his final bankruptcy: "His mother is full of scorn for men who are 'useless with their hands,' among whom she numbers his father." *Ibidem*, p. 31.

⁴ *Ibidem*, p. 122.

⁵ *Ibidem*, pp. 159-160. The awkward punctuation is quite revealing...

⁶ That period is defined as "a time of gritting the teeth and enduring". *Ibidem*, p. 14.

⁷ See the recollection about the mother's attempt to own a bicycle: "His father cannot hide his glee. Women do not ride bicycles, he says. His mother remains defiant. I will not be a prisoner in this house, she says. I will be free. (...)"

His heart turns against her. That evening he joins in with his father's jeering. He is well aware what a betrayal this is. (...)

He does not often gang up with his father against her: his whole inclination is to gang up

with her against his father. But in this case he belongs with the men." *Ibidem*, pp. 3-4.

⁸ With a strong desire for seclusion there, similar to the one expressed in many of the mature writer's novels..., and with a sense of belonging stronger than almost anything else: "He has two mothers. Twice-born: born from woman and born from the farm. Two mothers and no father." *Ibidem*, p. 96.

⁹ *Ibidem*, p. 119. This shocking episode is told in a hurry; of course no comment by the mature Coetzee is possible; are we in front here of one of the most important "confessions" in the whole book?

¹⁰ At the Second Annual Lecture of the Pan African Writers' Association (Ghana, November 1997), Gordimer stated: "And I ask myself and you: do we writers seek, need that status, the writer as politician, as statesperson? Is it not thrust upon us, as a patriotic duty outside the particular gifts we have to offer? (...) As the cultural arm of liberation struggles, we met the demands of our time in that era. That was our national status. We have yet to be recognized with a status commensurate with respect for the primacy of the well-earned role of *writer-as-writer* in the post-colonial era." (*The Sunday Independent*, December 7, 1997, p. 17.)

¹¹ JEREMY CRONIN, *Even the Dead — Poems, Parables & A Jeremiad*, David Philip & Mayibuye Books, Cape Town, 1997, blurb.

¹² "Because past dispossession still pays the dispossessor / In compound interest // Apartheid still declares / An annual dividend", "Even the dead", in *ibidem*, p. 41.

¹³ See the "wretched of the earth" portrayed, for instance, in "Running, towards us" or "Moorage".

¹⁴ See especially "May Day 1986".

¹⁵ See "Poem in a small fist".

¹⁶ "And what's become of?", p. 25.

¹⁷ Or, better: "the 30 million agitators"... in "The Miracle of fishes", p. 21.

¹⁸ "The Trouble with revolutionism", p. 33.

¹⁹ Even if his own nuclear "family" is celebrated in "Moorage" as a "social scaffold": "this entity of cooking, shopping, paying of bills, / Reproduction, the joint dodging of security police, and the rearing of kids"; but: "the struggle we haven't, in fact, / Left behind" (pp. 12 and 13) — his nuclear family is part of an extended struggle.

²⁰ "Three reasons for a mixed, umrabulo, round-the-corner poetry", p. 1.

²¹ "Even the Dead", p. 40.

²² "Even the Dead", p. 42.

Wole Soyinka, *The Open Sore of a Continent. A Personal Narrative of the Nigerian Crisis*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 170

La complessa figura di Wole Soyinka, Premio Nobel per la letteratura nel 1986, racchiude in sé qualcosa di più di uno scrittore e un poeta di versatilità e creatività straordinarie, qualcosa di più di uno studioso, di un critico letterario, un militante, un esule, un'icona della libertà umana e della lotta per l'affermazione dei diritti civili. Maestro, alfiere, artista della parola, manifesto di canoni e categorie di cui ancora il mondo occidentale deve impadronirsi per potere penetrare appieno quella realtà africana, nigeriana, yoruba nella quale affondano le radici di ogni suo scritto, con *The Open Sore of a Continent* Soyinka offre una chiave di lettura di carattere fondamentale, sia per l'Accademia sia per i non addetti ai lavori, per affrontare l'analisi e l'interpretazione della recente e tragica storia della Nigeria.

Nato ad Abeokuta nel 1934, Soyinka appartiene a quella generazione cresciuta in epoca coloniale che ha vissuto le lotte per l'indipendenza negli anni Cinquanta e Sessanta; l'esaltazione che ha accompagnato la creazione dei nuovi ordinamenti, le crisi che hanno segnato democrazie forse troppo recenti e non adeguate alla realtà sociale dei territori che le ospitavano e — poi, a a mano a mano che il vissuto personale si andava intrecciando con le trame della Storia e la guerracivile — la dittatura militare, la prigione, il crollo di uno dei più ricchi sistemi economici africani, i problemi sociali, il disagio, la censura, le difficoltà che hanno soffocato le espressioni culturali, il bando, la confisca del passaporto da parte del generale Abacha avvenuta nel 1994. Infine, come ultima scelta, ultima spes, l'esilio, un luogo del non-luogo, dell'altrove non desiderato ma urgente e necessario, un luogo — in fondo uno qualsiasi — che sia finalmente il luogo della parola liberata, pronunciata a voce alta e poi vergata, diffusa nel mondo perché è al mondo che appartengono le idee, è del mondo che si fa la Storia, è il mondo che deve sapere. Dunque, dall'America, Soyinka rivive, raccoglie, riesamina la piaga, l'*open sore* che lo tormenta, e scrive.

L'analisi suggerita da Soyinka — acuta e lucida, sofferta e disincantata, distante e presente, profondamente compenetrata — ha inizio con gli eventi che hanno condotto il governo militare nigeriano a decretare l'impiccagione dello scrittore dissidente Ken Saro-Wiwa e di altri otto attivisti il 10 novembre 1995. La notizia venne accolta dalla

comunità internazionale e dall'opinione pubblica del villaggio globale con sgomento e sdegno pressoché unanimi. La risposta fu rapida: Ginevra definì l'esecuzione di Saro-Wiwa un omicidio di stato, un atto criminale; molti governi, tra cui gli Stati Uniti, richiamarono gli ambasciatori; la Nigeria fu sospesa dal Commonwealth of Former British Colonies. In *The Open Sore of a Continent* Soyinka ripercorre il passato prossimo della Nigeria, investigando le origini della crisi attuale e tratteggiando l'immagine di alcuni dei futuri possibili a partire dalla situazione odierna. Esposto con grande chiarezza e semplicità, e legato dal filo dell'abituale ironia, il discorso propone al lettore occidentale i termini della questione nigeriana, i referenti politici e culturali, poco familiari e di difficile decodificazione, le tappe di una vicenda apparentemente lontana, ma in verità più contingente di quanto in un primo tempo si possa immaginare. Con quel linguaggio estremamente semplice e puntuale che nasce da una profonda cultura letteraria, con il tono quasi informale che deriva da una cultura di matrice orale, vengono messi in scena così, una pagina dopo l'altra, l'universo postcoloniale africano, la crescita di una giovane potenza economica che si affaccia sulla scena mondiale, il regime corrotto di Babangida, la guerra civile provocata dalla secessione del Biafra sotto il comando di Ojukwo, il regno breve e fasullo di Ernest Sonekan, il colpo di stato del generale Sani Abacha, la dittatura militare.

Tuttavia, pur non togliendo nulla all'importanza e alla necessità dell'analisi storica, sociale e politica, il punto focale della disamina condotta da Soyinka va rintracciato nel capitolo intitolato "The National Question: Internal Imperatives", dove l'autore rilancia la questione delle identità nazionali. Nuovamente l'accento si pone sull'incerto futuro — forse poco prevedibile ma di certo ricco di potenzialità creative — di quei popoli la cui identità viene definita dall'incontro-scontro di due culture, modellata dalla ricerca di un'indipendenza che non sia solo politica, di una politica che non sia solo corruzione e sopraffazione, di un dialogo che non sia solo violenza, nell'eterno dibattito generato dall'eredità postcoloniale. L'obiettivo del domani diventa lo studio di una definizione del termine "nazione" migliore ed esaustiva. Stabilire dunque quali possono essere i confini di una nazione, di un'identità, se siano legati principalmente alla dimensione storica oppure se siano ancorati al luogo e al territorio, se vengano modellati da una cultura che trascende le frontiere, o piuttosto se si tratti di una condizione che appartiene di diritto all'inconscio collettivo di un popolo, di là dai

limiti creati dall'uomo e dallo Stato. La voce di Soyinka ancora una volta si è levata per dare fiato, per disturbare, per far riflettere e impegnare intorno a una vicenda a prima vista tutta africana, pur tuttavia di eco, interesse e valenze universali.

Isabella Maria Zoppi

Bode Sowande, *Ajantala-Pinocchio*, testo originale e traduzione italiana a fronte a cura di Isabella Maria Zoppi, nota introduttiva di Claudio Gorlier, Centro per lo Studio delle letterature e delle Culture delle Aree Emergenti, Torino, La Rosa, 1997, pp. 160, lit. 28.000.

Questo elegante volumetto ci presenta un interessante prodotto del fecondo incontro tra l'Italia e le letterature post-coloniali. *Ajantala-Pinocchio* è infatti una *pièce* del commediografo nigeriano Bode Sowande (nato nel 1948) scritta in occasione di un suo soggiorno italiano e scaturita dal suo interesse per il personaggio di Pinocchio. È lo stesso Sowande a raccontarlo in una nota autoriale; dopo un convegno bolognese del 1988 nel quale lo scrittore aveva presentato la sua interpretazione del celebre burattino, il suo interesse era cresciuto fino a convincerlo di una profonda affinità tra Pinocchio e Ajantala, personaggio del folklore yoruba (una delle due principali etnie nigeriane) conosciuto da Sowande soprattutto attraverso l'opera dello scrittore Daniel O. Fagunwa (1903-63). "[F]u sulle ginocchia di entrambi, Fagunwa e Collodi, che questa *pièce* è stata creata, mentre io godevo del lusso di miti e tradizioni comparate" (p. LI).

Ajantala, figlio di un dio, è un bambino prodigio che cresce e si sviluppa in maniera abnorme lo stesso giorno della sua nascita, acquisendo già la capacità di parlare e camminare. Come Pinocchio è una creatura fuori dal comune e, in quanto tale, si pone in posizione critica (più per indole beffarda che per programma) nei confronti della società.

Sowande proietta queste due creature in un contesto reale e doloroso, quale quello di Lagos, metropoli nigeriana afflitta, come molte capitali del Terzo Mondo, dalla piaga della delinquenza infantile e, più in generale, di un'infanzia profondamente ferita. Questi due bambini "anormali" hanno il potere di

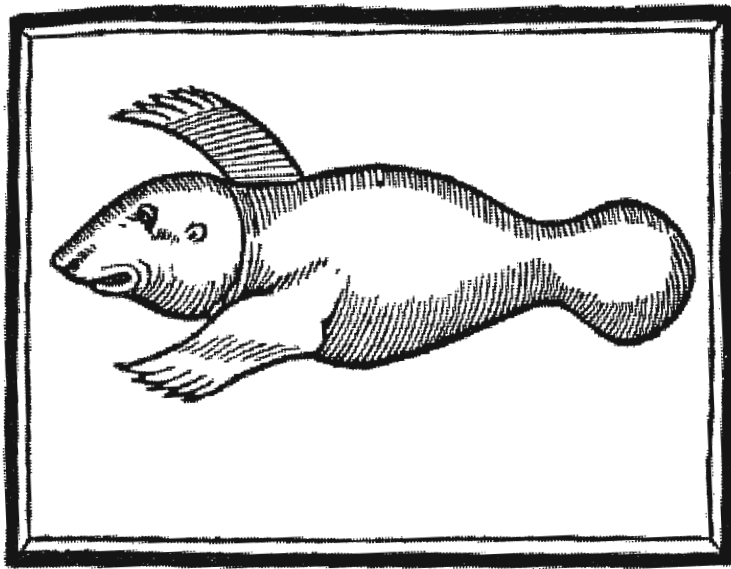
richiamare la nostra attenzione sulla condizione dei bambini di strada nigeriani, anch'essi privati della possibilità di una vita "normale". L'autore riassume così il senso della sua operazione: "Mettere insieme Pinocchio e Ajantala in un'avventura lunga un giorno sulle strade della Lagos odierna è un trattamento d'urto tramite il quale le allegorie diventano lezioni molto chiare e terribili per noi al giorno d'oggi." (p. XLIX).

Gli altri personaggi hanno un statuto allegorico come si evince facilmente da nomi quali Madama Assistenza Sociale e Madama Mercato per non parlare di divinità yoruba quali Obatala e Orunmila e, naturalmente, la Fata Turchina. Non mancano i poliziotti, che ricordano tristemente come la Nigeria sia un regime militare dove le cose non sono certo cambiate per il meglio nei dieci anni intercorsi tra la scrittura dell'opera e i nostri giorni.

Eterogeneo come la sua insolita coppia di protagonisti, il testo ha una affascinante struttura composita che riunisce una combinazione di dialoghi realistici e allegorici, musica, canti tradizionali e inserzioni yoruba all'interno dell'originale inglese.

La presentazione di Claudio Gorlier e l'intervista di Isabella Zoppi all'autore che precede il testo, si rivelano un'ottima introduzione all'opera anche per il lettore profano di letteratura nigeriana. Le note illustrano puntualmente miti e altri elementi della cultura yoruba disseminati nel testo. Grazie a questi contributi *Ajantala-Pinocchio* può essere pensata, nelle parole di Claudio Gorlier, come "una favola realistica destinata a un pubblico senza alcuna distinzione".

Shaul Bassi



Australia

George Alexander, *Mortal Divide - the autobiography of Yiorgos Alexandroglou, with photomontages by Peter Lyssiotis, Sydney, Southwood Press, 1997*

Yiorgos Alexandroglou, the narrator of *Mortal Divide*, is a writer who feels like *he's* the one who's being written. He tells his analyst, Dr. Nemerov "This novel I am constantly writing is always the same bloody one": as a first generation Australian of Greek, Egyptian and also Sicilian extraction, George/Yiorgos finds himself "caught between languages, each language - Greek, Italian, English, street, academic - each vetoes the other... I'm here to make the Greeks feel more Greek, the Australians more Australian, the Brits more Brit, but what am I?"

His analyst, Dr. Nemerov, diagnoses "Incremental reality slippage" - and prescribes "The Writing Cure" to help Yiorgos/George who has "fallen into art", to "return to life" because, like the real-life Howard Nemerov, he believes "we write in order to understand not in order to be understood". And so it would seem that Alexander/Alexandroglou's analyst has diagnosed his patient's problem as being another version of the old Pirandellian dilemma of having to choose between art and life.

In "Writing before Writing" (1979) George Alexander had described writing as "walking with Death". His later poetic meditations on love and death, *The Book of the Dead and Sparagmos* (1985), continued to grapple with the duplicity of artistic creation which destroys life in the very act of commemorating it in art. Also a critic of contemporary art, he sees Australia itself as being quintessentially postmodern - a land of reproduction and imitation where nothing exists which is not a copy of something else. Where technical reproduction took propitious roots because modernism "had arrived in a suitcase", where there were no original works of art and therefore no aura to be anxious about. And so, almost 20 years later, it should come as no surprise to find Yiorgos/George, the writer/narrator of *Mortal Divide*, at the same thorny impasse: "making gestures of normalcy... But instead of a society, it was a ruined artist's god to whom I prayed over my shoulder".

In other words, loaded with such mixed and burdensome cultural "baggage", the author/narrator can only think of his own past as being both prior to modern civilization and dangerously free of the age old sacredness of revealed religions.

But of course as fate or the fates would have it, over Alexander's mediterranean shoulder

there is hovering still old Toth, the Egyptian god of writing and main protagonist of *The Book of the Dead*, come back to earth in this work as Inspector Belacqua Totha - an obvious dantesque allusion to the pre-purgatorial indolence of the Florentine lute-maker recast in the twilight-dialectics of writing as an unending "waiting for Godot". This latter day Sam Spade is on a homicide assignment in Perth. After having found a man on the beach he was sent to interrogate Yiorgos: "He wanted to know what George Alexander was doing in Perth. From then on George Alexander provided the text" - and through an ironic inside/out inversion Toth's task becomes that of merely providing the glossary.

It wasn't just the Inspector who wondered what George was up to: George too wanted to know what he was doing in Perth at the home of his WASP in-laws. Clearly, the cure wasn't working because, as Freud himself had cautioned, therapy does not consist in having patients practise the art of intellectualizing their own disease. And besides, writing is always a lie and a risk one must take regardless of the outcome. From George's point of view he was wasting his time since he wasn't able to complete the documentary he was working on, but as Ivor Indyk perceptively notes in his review of *Mortal Divide*, "there is no sense of loss here, only recovery and the assertion of continuity". And so begins his journey backwards in time, his odyssey from Cottesloe, WA, to Cairo, Port Said and "home" - Kastellorizo, an island near Rhodes so small it does not appear on any geographical map, yet George assures us does exist - as is proven by its being the film location for *Mediterraneo*.

It is here, in the birthplace of the primordial world where gods were mixed with mortals, the living with the dead, the past with the present, the seen with the unseen, that Yiorgos, thanks to the "appearance" of the ghosts of his dead ancestors, begins to make some sense of it all: "of these rhymes between Egypt and Australia - the frangipani... and the flame trees; the Khamsen wind that behaved like the Freemantle Doctor; the yachts on the Swan and the feluccas on the Nile... the shared sense of the sacredness of the land... the Rainbow Serpent crossing the Swan, the fellaheen and the blackfella."

In this dialogic tour de force, Alexander seems to be saying that our only hope of recovering the original meaning of man's ancestral roots is to free ourselves from our Western notions of seeing in order to try and reconstruct the religious and cultural contexts within which the ancients saw and made sense of themselves and their world.

But Toth is not the only ruined god over Yiorgos/George's shoulder. For those who

enjoy intertextual sleuthing, Alexander playfully winks an eye at Joyce's reworking of the *Odyssey*. This too should come as no surprise for we were alerted early on that he was writing "the same bloody book". Homer's epic hero was often presented in a comical light, his mythological ancestry makes of him a trickster figure by inheritance as his direct ancestors were all associated with deception and guile. No doubt the key figure in this quest for understanding is George's father Kyriakos, a "Flash Harry" and chef and "loveable hustler" who lived life on his own terms. Ultimately, it is the example of Kyriakos, whose "lack of seriousness made all types look grim" that enables Yiorgos to "return to life". In burlesquing the heroic model with a Joyce-like sense of humor, Alexander simply shows, without evaluating, without moralizing, the anti-heroic character of modern man.

As was the case with the graphic illustrations for *The Book of the Dead* and *Sparagmos*, the visual punning of Peter Lyssiotis' photomontages help convey the meaning of the text. The cover of *Mortal Divide* is, of course, divided, reflecting the many divisions and strata that are contained within: the divided self as expressed by the different generations of the Alexander family, language as embodied in the heteroglossia of the text (which includes narrative as well as quotations, messages, letters); prose ever testing the boundaries of poetry, the rhetorical conventions of the sublime shot through with Alexander's irreverent sense of humor and the self-deprecating wit of a post-modern *schlemiel*. Throughout the book human beings explore sexual identities; worlds press the confines of continents and islands at the same time affirming that what we seek is a bridge between us (like Heidegger's, one that "gathers to itself in its own way earth and sky, divinities and mortals"): in order to advance, as George Alexander wisely suggests, "we walk the treadmill of ourselves, and every meeting happens in the middle of a bridge", with a kind of conversion, with a kind of incarnation romanesque, to use the expression of René Girard. And as we close the book, we are left with the lingering thought that only death will provide the necessary gap between man and an accurate self-portrait. As the dusty pair of traveller's shoes on the cover of *Mortal Divide* reminds us, the post-modern wanderer must make his way alone, unaccompanied by the gods or his fellowman.

Patricia Thompson Rizzo

Australia

Thea Astley, *Collected Stories*, Brisbane, University of Queensland Press, 1997, pp. 342 (pb)

The bright yellow and white flowers that make up the cheerful cover for Thea Astley's *Collected Stories* could be a deception, or even a ruse to draw readers into a collection of short fiction that is not altogether bright and cheerful. While laced with the sharp wit that pervades all of Astley's work, the stories most often end on an ironic note that twists the human condition into an unshapely form. Yet the wit and the irony and the unrelenting eye of the teller, along with the rich, almost poetic prose, are the hallmarks of Astley's fiction. And such qualities abound in these twenty-six stories that date from 1959 to 1989.

Part I includes stories from 1959 to 1976, all of them previously uncollected; they appeared either in the literary annual, *Coast to Coast*, or in periodicals. "Cubby," the opening selection, was first published almost forty years ago. Probably it should not be as good as the later work, but it is. This does not mean that Astley's writing has not developed over the years, only that at the outset of her career she was in full command of her art – even though it took thirty or so years for critics to recognize the immense contribution she has made to Australian literature.

Several of the stories in the first part focus on childhood and the loss of innocence, a recurring theme in the longer fiction. Astley's handling of children and the way they react to the adult world has always been one of her strengths. In fact, these stories – perhaps the most intriguing in the book – offer a kind of introductory gloss for the novels that would appear over the years. Even the sometimes strident voice of the narrator, first person in several instances, is fully present.

The second part offers five selections from *Hunting the Wild Pineapple* (1979), which originally included eight connected stories set in Northern Queensland: "the place where anything screwball is normal and often where what is normal is horrible" (p. 149). The haunting account of a woman's degeneration, "Ladies Need Only Apply," appears, as does the exploration of racism. "A Northern Belle," and the volume's title story, which binds the varied narrative strands. While Astley has consistently given clever titles to her work, the first person history of a dropout in Northern Queensland may win the prize: "A Man Who Is Tired of Swiper's Creek Is Tired of Life." Roman Catholicism and its priests, nuns, adherents and rituals have always played a significant role in Astley's work, and the tale of Father Rassini, "a suave man of God," in "The Curate Breaker"

falls effectively into this category.

Seven of the fourteen chapters from *It's Raining in Mango* (1987) comprise Part III. Because of the book's subtitle, "Pictures from the Family Album," I have always considered *It's Raining in Mango* a novel, but apparently the editors at UQP thought otherwise. Granted, the book's parts are disconnected and they can stand alone as they set out to reveal a Northern Queensland family history from 1860 to 1980; but the same could be said of most of Astley's novels, which usually defy accepted narrative technique in their fragmented structure. I'll not argue, though, with the inclusion of any of the pieces, such as "Getting There" and "Committing Sideways" (a Northern Queensland expression for committing suicide); but the delightful story, "Cross the Wide Missouri," a memorable account of the whore house that floats out to sea, would have been a worthy addition.

The last part provides six stories, which appeared in periodicals from 1981 to 1989. In some ways these narratives are more sophisticated in tone than the ones from the opening section, even if the penetrating prose has not changed much from "Cubby." But that is to be expected, considering that Astley has seen more of life by this time. "Dr. Forkhammer Has a Girl in His Room," for instance, even has an unidentified foreign setting in university housing. Another selection, this one about dropouts in the Far North, carries one of those memorable titles, "The Salad of the Bad Café," which could well compete for title honors with another of the stories, "Travelling Even Farther North – David Williamson You Must Have Stopped at the Border," which uses fast food as a central metaphor.

Two connected selections, "Diesel Epiphany" and "Why I Wrote a Short Story Called 'Diesel Epiphany,'" may or may not reveal something about the way Astley derives fiction from a given source. Whatever the case, "Diesel Epiphany" stands as one of Astley's finest stories; it even ends on an affirmative note. But what else could a story with such a title do? An odd account of travelers in Northern Queensland. "Not Quite the Same," ends on an unexpected ironic revelation that jars.

The editors at University of Queensland Press have performed a valuable service in bringing the uncollected stories together along with selections from two books. This sampling of Astley's work should lead readers into her longer fiction, which elaborates on the themes, setting, and characters that appear all too briefly in the short stories.

Robert Ross

Carmel Bird, *Stolen children, their stories, Including extracts from the Report of the National Enquiry into the separation of Aboriginal and Torres Strait Islander children from their families*, Random House, Australia

In August 1995, the Attorney General of the Australian Federal Labor Government of that time, Michael Lavarch, asked the Australian Human Rights and Equal Opportunity Commission to identify and examine the laws, practices, and policies which resulted in the separation of literally thousands of Aboriginal children from their families by 'compulsion, duress, or undue influence'. The practice of pastoralists, Government or Church authorities forcibly removing large numbers of Australian Aboriginal children had continued for well over a century and was only halted in the mid 1970s. For the most part children were removed from their families for no other reason than their Aboriginality. Racialized notions of 'genetic arithmetic' played an important part in this process, with the so-called 'half-caste' children routinely removed from what was considered by many Whites to be the noxious, corrupting influences of their immediate, biological families. Some of the children were placed in orphanages, others were sent out to work as the domestic servants of wealthy whites, others were adopted or fostered out to white couples, who in many instances were lied to by the authorities and told that the child's parents had died, or had voluntarily relinquished the child, or even rejected the child outright. Often, the children themselves were told similar stories, only to find out years later that their parents were sometimes still alive, still grieving for their irreparable loss.

Frequently the authorities did not disclose to either the children or to their adoptive parents the facts about their Aboriginal identity. For example, when "Paul", one of the stolen children, finally gained access to his confidential file through the Freedom of Information Act, he read:

"Paul is dark-complexioned, dark hair and brown eyes. He is part-Aboriginal, but does not look distinctly Aboriginal. In fact, he could be taken as Southern European.

"In colouring, Paul could be fully Caucasian. His eyes and eyelashes are dark and curly, his hair sleek and dark brown, but complexion is fair. Nose and eyes could iden-

easily identified as Maltese or Italian.'

Despite "passing" as either Maltese or Italian, "Paul" was nevertheless repeatedly rejected in "line-ups" when the children were placed on display to prospective foster parents, on account of the darkness of his complexion. It is the same logic that applies to animals being bred for sale.

Some of these children were loved and treasured by their adoptive white parents; others, subjected to horrors of emotional and sometimes even sexual abuse. The effect that this had on the identities of both the children and parents involved was in many cases shattering: some never recovered, and became alcoholic, psychiatrically disturbed, suicidal, or criminal.

These children have become known as "the Stolen Children", or "the Stolen Generations". The practice, which appears to have been premised on the notion of "breeding out" the Aborigines and creating an all-White nation of predominantly Anglo-Celtic Australians, could be described as genocidal in intent, and tragic in its consequences. Many Australian Aboriginal people are still reeling in its aftermath, suffering from what could most accurately be described as collective post-traumatic stress disorder.

Central to this process was the breaking of the intergenerational link provided by language, as Fiona's story (p96) illustrates:

"I guess the most traumatic thing for me is that missionaries...forbade us to speak our own language and we had no communication with our family...I realized later how much I'd missed of my culture...how much I'd been devastated...Up until this point I can't communicate with my family, can't hold a conversation. I can't go to my uncle and ask him anything, because we don't have the language. Once that language was taken away, we lost a part of that very soul. It meant our culture was gone, our family was gone, everything that was dear to us was gone.

When I finally met [my mother], through an interpreter she said that because my name had been changed she had heard about the other children but she had never heard about me. And every sun, every morning as the sun came up the whole family would wail. They did that for thirty two years until they saw me again. Who can imagine what a mother went through?

Some of the current generation of Aborigi-

Australia

nal children continue to be affected too, because a considerable proportion of the Stolen Children, having had no models of family life or effective parenting skills to draw upon, have had difficulties in raising their own children. To compound this, up until recently there has been what amounts to a collective erasure of this grim chapter in Australia's recent past on the part of many members of the dominant culture, both at the level of government, and at the individual level.

On the 26th May 1997 "Bringing them Home", the Human Rights and Equal Opportunity Commission's *Report of the National Enquiry into the separation of Aboriginal and Torres Strait Islander children from their families*, was tabled in the Australian Parliament. Since then, thousands of copies have been bought and read by ordinary Australians, and the media has continued to bring its findings to the attention of the public. Reactions have been varied. Since the Labor Party's Attorney General Lavarch instigated the report, there has been a change of Federal Government in Australia, with the conservative Howard Coalition winning power in March 1996. One of the recommendations of the report (recommendation 5a) was that all Australian Parliaments

officially acknowledge the responsibility of their predecessors for the laws, policies and practices of forcible removal,

as well as offer official apologies to those individuals and who were affected by this practice.

Kim Beazley, the Leader of the Opposition (Lavarch's party) has offered an unequivocal apology to the Stolen Generations, as have various State Premiers, including some of conservative persuasion. A number of important Australian Church organizations (both Catholic and Protestant) and other community groups have also apologized. Pauline Hanson, the highly publicized Member for Oxley, whose platform is to prevent any further Asian immigration to Australia and to stop what she considers to be unfair benefits to Aboriginal people, has responded to the report by publicly stating that she actually believed these policies to be in the best interests of Aboriginal people, in effect, saving them from themselves. But the real sticking point for many Australians who have been shocked by the revelations and moved immeasurably by the stories told in the Report, is the pointblank refusal of our current Prime Minister, The Honourable John Howard, to issue an apology on behalf of the Government, on

the grounds that current generations of Australians can not be held accountable for policies and acts of earlier generations of Australians. Howard's failure to apologize has meant that he has been widely criticized within Australia, by some fellow conservatives as well as by more liberal-minded Australians. Howard has branded this group of Australians as adhering to what he calls (a label attributed to conservative Professor of History Geoffrey Blainey) "the Black Armband View of Australian history".

In her book *The stolen children, their stories, Including extracts from the Report of the National Enquiry into the separation of Aboriginal and Torres Strait Islander children from their families*, Carmel Bird has, with the permission of a number of the "stolen children" whose stories appear in the report, extracted excerpts from their tales, and collected and edited a number of responses to the tabling of the parliamentary report. Among the responses she has included are those of the Prime Minister, John Howard, the Leader of the Opposition, Kim Beazley, prominent left-leaning Catholic nun and public intellectual Sister Veronica Brady, and editors of Australian newspapers and journalists.

Bird, a non-Aboriginal Tasmanian Australian, who has previously published a number of novels, short fiction, writers' manuals, and has also edited anthologies, purports the aim of making the oral stories collected in the 1997 Report of the National Enquiry accessible to a much wider audience, thereby "promoting a message to the world." (p1998:7) She writes that in her view collecting some of these stories in a small paperback book "...seemed to be the simplest and, in the long run, perhaps the most effective" [means of putting that message across]. A percentage of the royalties go to those whose stories appear in *the stolen children, their stories*.

All of this seems admirable enough in motivation, a worthy, indeed necessary, project to undertake. Indeed, if as Australians we are serious about dismantling the "White Blindfold" view of Australian history, ought we not be supporting such initiatives? So then, why my slight sense of unease about this book?

I am not suggesting that Carmel Bird is doing anything as crude as "cashing in" on the misery of these now adult "stolen children". Neither do I doubt Bird's stated motives. However, the facts are as follows. Before editing this book, Carmel Bird was known in Australian literary circles. As a result of this book, she has become well-known to a much

Australia

wider group of people, a household name, as it were. As Alison Baker, an Aboriginal student currently undertaking an MA under my supervision recently commented, people need to be very wary about taking on board other people's sad stories. This raises many questions: who really owns those stories? If the telling of the stories is to be part of a genuinely redemptive process, as one would hope, perhaps it would have been preferable for the editor to be Aboriginal herself?

Indigenous Australian academic Marcia Langton contends that for the most part non-Indigenous Australians only come to know Aboriginal Australians second-hand, as it were, in ways that are almost always mediated by the dominant representations, images, signs and discourses about Aboriginality which are produced by and circulate within the hegemonic group or culture. Hence representations of, and most interactions with Aboriginal people, whether via the media, in legal, medical or economic discourse, in literature or art, or by anthropologists and other academics, are rarely controlled by Aboriginal people themselves, but for the most part, by non-Indigenous Australians. Langton emphasizes the point that the production of the dominant discourse and assemblages of knowledges and understandings the discourse produces is monopolized by non-Aboriginal people. (Langton 1993:34) While I believe that there are currently signs of increasingly unmediated self-representations on the part of Indigenous Australians, especially in certain specialized areas (the Aboriginal acrylic art and bark painting movements collectively constitute one such area, as does the burgeoning field of Indigenous Australian literature, particularly autobiographies written by Indigenous women) it is difficult to refute Langton's basic argument. This is of course not only a problem for Indigenous Australians but for 'subaltern' groups more generally. As British Black gay activists Kobena Mercer and Isaac Julien put it, it needs to be recognized that...politics always involves a struggle over representation. (1988:101).

In a not dissimilar vein, Gayatri Chakravorty Spivak addresses the question of "how the third world subject is represented in Western discourse" (1985:271) and related questions. Citing Edward Said's cornerstone article, 'Permission to Narrate', Spivak discusses the difficulties of the (genuinely) subaltern subject in achieving self-representation. And logically, once self-representation on the broader social and historical stage is achieved, the subject is no longer 'subaltern'. Spivak, after Gramsci, defines the 'subaltern subject' as the

subject for whom, for whatever historical reasons, the lines of mobility have been cut off (virtually) permanently. Ironically, it would appear that even that which often passes as 'self-representation' is almost invariably mediated in some way, because the means of direct self-presentation is so wholly and consistently withheld from subaltern subjects.

This piece of work is a case in point: in Bird's attempt to give a collective voice to a significant group of Indigenous Australians by bringing their stories into the public arena, she is to be congratulated. Yet perhaps an even greater opportunity has been missed.

Christine Nicholls

BIBLIOGRAPHY/REFERENCES

Bird, Carmel, (ed.) 1998, *the stolen children, their stories, Including extracts from the Report of the National Enquiry into the separation of Aboriginal and Torres Strait Islander children from their families*, Random House, Australia.

'Bringing Them Home', *Report of the National Enquiry into the separation of Aboriginal and Torres Strait Islander children from their families*, 1997, Australian Government Printer, Canberra.

Hall, Andrew, 1997, *A Brief History of the Laws, Policies and Practices in South Australia which Led to the Removal of Many Aboriginal Children*, report commissioned by Family and Community Services, South Australia, South Australian Government, Adelaide.

Johnston, Elliott, 1991, *Royal Commission into Aboriginal Deaths in Custody*, National Report, AGPS, Canberra.

Langton, Marcia, 1993, "Well, I heard it on the radio and I saw it on the television", ...an essay for the Australian Film Commission on the politics and aesthetics of film-making by and about Aboriginal people and things, Australian Film Commission, Sydney.

Mercer, Kobena, and Julien, Isaac, 1988, 'Race, Sexuality and Black Masculinity', in *Male Order: Unwrapping Masculinity*, (eds), R. Chapman and J. Rutherford, Lawrence and Wishart, London, pp97-164.

Read, Peter, n.d., *The Stolen Generations: The Removal of Aboriginal Children in New South Wales 1883-1969*, Occasional Paper No. 1, N.S.W. Ministry, Sydney.

Spivak, Gayatri Chakravorty, 1985, 'Can the Subaltern Speak?' in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Nelson, C., and Grossberg, L., Macmillan, London and New York, pp.271-313

John Birmingham, *E morì con un felafel in mano*, Roma, Theoria, 1997;
Brenda Walker, *Crush*, Milano, Tranchida, 1997

Due case editrici dal catalogo eclettico e improntato a schietto multiculturalismo hanno deciso lo scorso anno di puntare su giovani autori australiani: scelta senza dubbio meritoria, vista l'indiscutibile vitalità della narrativa degli Antipodi in questa fine di millennio, e tuttavia opinabile, sia per i titoli tradotti sia, soprattutto, per la decisione di privilegiare nomi semiconosciuti anche in patria, a tutto svantaggio di ben più importanti autori australiani a tutt'oggi non pubblicati nel nostro Paese. Così, mentre Christopher Koch, Thea Astley, Barbara Hanrahan o Helen Garner attendono ancora di venire scoperti in Italia, Theoria decide di dare alle stampe l'opera prima di un ex-reporter di *Rolling Stone*, che relaziona sulle quasi 90 case da lui affittate in coabitazione durante un decennio di vita sregolata. Senza storia e senza trama, *E morì con un felafel in mano*, di John Birmingham gira su se stesso secondo un'apparente costruzione circolare, riportando di capitolo in capitolo gli stessi aneddoti, gli stessi personaggi (se tali vogliamo chiamarli), le stesse avviliti situazioni. All'inizio, passato lo shock della scena d'apertura, che mostra un giovane tossicomane morto davanti al televisore con un involtino (il felafel del titolo) che gli cola tra le mani, si sorride: i primi capitoli offrono, in effetti, una galleria grottesca e divertente di scoppiati, schizzati e vari relitti umani che uniscono le loro vite casualmente in forzata coabitazione. Ben presto, però, il gioco mostra la corda: l'autore torna con insistenza sugli stessi episodi, sugli stessi coinquilini, in una monocorde visione dell'esistenza fatta di case comuni che si somigliano tutte per incuria, sporcizia, disordine e caoticità, sia che si trovino a Brisbane, a Melbourne o a Sidney. La sciatteria e l'assoluta mancanza d'igiene finiscono col provocare solo nausea nel lettore, mentre il sesso fatto tanto per passare il tempo viene a noia, così come le feste a base di fumo e bevute che si ripetono con eccessiva ridondanza. Rimane il tetro rituale della droga, costante unica di capitolo in capitolo, monotona fino all'eccesso, vissuta senza l'ironia devastante di *Trainspotting*, portata semplicemente, per noia. Tanto per fare, e per ricominciare, una volta superata la crisi. Ritratto di una generazione viziata, priva di ideali e di consapevolezza, *E morì con un felafel in mano* non lascia intravedere neppure il barlume di una protesta, per quanto sterile e velleitaria, contro il sistema: qui non siamo nei quartieri degradati di Edinburgo, ma nelle grandi metropoli australiane. Birmingham e i suoi coinquilini

Australia

non si drogano per evitare di sprecare la loro gioventù guardando i treni passare: si drogano, si ubriacano, fanno sesso selvaggio proprio per poter poi finire, regolarmente, le loro giornate in catalessi davanti al televisore (un altro modo di fare "trainspotting"), per morire con un felafel o vegetare con un telecomando in mano.

Crush di Brenda Walker, uscito da Tranchida lo scorso dicembre, viene invece definito in quarta di copertina come "una detective-story al femminile". Purtroppo, però, fin dalla prima pagina il lettore smaliziato capisce di trovarsi di fronte al tipico pastiche postmoderno, messo a punto dall'altrettanto tipica studiosa in vena di riciclarci narratrice con evidenti pretese di originalità. Accademica, figlia di accademici, la Walker guarda al giallo con a un genere minore da rinvigorirsi ad opera dello scrittore "serio" di turno. Ne deriva una vicenda scombinata narrata a due voci da un avvocato e dalla sua inquilina (che, guarda caso, fa la scrittrice), secondo i modi del più frusto noir americano. All'inizio della storia, per bocca di uno dei suoi narratori, la Walker dichiara che, per descrivere la corruzione e il conservatorismo del Western Australia è necessario rifarsi a un genere ben codificato, dalle regole fisse, come il giallo. In realtà, nel corso della vicenda, la scrittrice non farà che disattendere una per una tutte le regole canoniche del romanzo poliziesco - inserendo lunghe descrizioni di luoghi e elucubrazioni filosofiche nella narrazione; abbandonando spesso l'azione principale a favore di situazioni marginali di nessun valore per lo sviluppo della storia; tralasciando completamente di seminare indizi - fino ad arrivare, in chiusura, a contravvenire platealmente al divieto di introdurre l'assassino all'ultima pagina. Insoddisfacente tanto per gli amanti del giallo quanto per i cultori del postmoderno, *Crush* non rende ragione neppure delle misteriose bellezze e degli inquietanti scenari del Western Australia, di cui pure vorrebbe farsi interprete.

Mentre Theoria, in altra collana, ha pubblicato l'ormai classico *My Place* di Sally Morgan (con il fuorviante titolo *La mia Australia*) riscattandosi così della scelta per lo meno discutibile di presentare al pubblico italiano, fra i tanti autori interessanti australiani, il nauseabondo Birmingham, resta da chiedersi invece che cosa abbia spinto Tranchida a buttarsi sul postmoderno di seconda mano della Walker. Speriamo che per il futuro la casa editrice milanese torni ai classici postcoloniali, traducendo magari per i lettori italiani, dopo il neozelandese Frank Sargeson e l'indiano Raja Rao, gli scrittori che hanno creato la tradizione australiana, da Lawson a K. S. Pritchard.

Silvia Albertazzi

Barbara Blackman, *Glass after Glass: Autobiographical reflections*, Ringwood, Victoria, Penguin, 1997, pp.403

In "Recent Australian Autobiography: A Review Essay", published in *Australian Literary Studies* in 1992, Gillian Whitlock highlights the wide currency which the autobiographical genre gained among Australian writers especially in the '60s and '80s, and focuses on the significant shifts in terms of narrative constructions and national, ethnic and gender implications which certain autobiographical accounts produced throughout the last three decades. Whitlock surveys the most crucial contributions which in Australia helped establish the autobiography as an "artistic genre" (G. Whitlock "Recent Australian Autobiography: A Review Essay", *Australian Literary Studies*, vol. 15, no.4, October 1992, p.261) in its own right, and ranks among these Hal Porter's *The Watcher on the Cast-Iron Balcony*— which, as she points out, "in his chapter on autobiography in the *Penguin New Literary History of Australia* (1988), Chris Wallace-Crabbe places [...] as a critical turning point [...] marking a climax and a watershed in the development of writing the self into a book" (Ibid.)—, Miles Franklin's *Childhood at Brindabella*, Katherine Susannah Prichard's *Child of the Hurricane* and Xavier Herbert's *Disturbing Element*, all published in 1963. Anthologies and critical studies, such as John and Dorothy Colmer's *The Penguin Book of Australian Autobiography* (1987) and John Colmer's *Australian Autobiography: A Personal Quest* (1989), subsequently enhanced the yet increasing importance and circulation of a literary genre which has been appealing some of the foremost contemporary Australian writers, such as Patrick White, Albert Facey, Kvie Tennant, David Malouf, Barbara Hanrahan and Dorothy Hewett. As Whitlock remarks, Colmer's reading of the "post-Porter" autobiographical texts mainly revolves around preoccupations of personal identity in relation to national and regional identification, and lends itself to a post-colonial construction in which the self originated within a settler culture writes back to the centre" (p.263). However, Whitlock argues that, to a certain extent, the post-colonial framework suggested by Colmer forms a slippery ground, and goes on to explain how certain configurations of subjectiv-

Australia

ity which he construes as distinctively post-colonial within antipodean autobiographical writing appear in fact to be enmeshed in the notion of an "imperial" self.

Whitlock rather turns to Joy Hooton's *Stories of Herself When Young Autobiographies of Childhood by Australian Women* (1990), which she regards as an original counter-discursive approach which finally challenges the received canon of the autobiography largely appropriated in Australian literature, and which shows bold strategies and new directions towards the construction of the self devised by some women writers in their various narratives of memoirs and life's accounts. Here Whitlock endorses Hooton's argument for which "the self created in women's autobiography is mixed, suspended and unresolved", and advocates her notion of 'lifewriting' which "tends to cross and recross the boundaries between biography, autobiography and fiction, writing in which there are multiple alternatives for the implicated 'I'" (p.264). Accordingly, Whitlock emphasises certain configurations shaped by some Australian and migrant women writers, such as Drusilla Modjeska, Beverley Farmer and Rosa Cappiello, which re-address issues of self-representation, and open up new theoretical perspectives and ways of constructing the autobiographical genre within the composite social and literary terrain of a settler culture.

'Life-writing' is an idea Whitlock returns to extensively in another essay titled "Women's Writing 1970-90", in which, by focussing in particular on Modjeska's *Poppy* (1990), she comments further on the multi-layered quality of certain autobiographical texts written by Australian women. As Whitlock illustrates: "Lifewriting is understood not as a construct of facts, memories and documents, but as being produced by the conjunction of, as well as the gaps between, 'the selves' inscribed by the conventions of different genres" (G. Whitlock "Women's Writing 1970-90", in Carole Ferrier, ed, *Gender, Politics and Fiction: Twentieth Century Australian Women's Novels*, St. Lucia, Queensland, University of Queensland Press, 1992, pp.243-244).

In the last five years, a rich and diverse production of memoirs, fragments of autobiography, chunks of childhood and other forms of reminiscences variously written and framed, has been clustering around the Australian literary scene writ-

ers both established and new, like Robert Dessaix, Elena Jonaitis, Gillian Mears, Andrew Riemer and Roberta Sykes, to name just a few. Recent anthologies which innovatively conflate short stories, essays and auto/biographical accounts, such as *Sisters* (1993), *Family Pictures* (1994) and *Daughters and Fathers* (1997), edited respectively by Modjeska, Beth Yahp and Carmel Bird, provide narrative filters which yet again let through manifold portrayals and constructions of the self forged by the writer's personal experience. Finally, two texts published last year must be added to the range of critical studies which deal with issues of narration, representation and definition of the self in Australia, and map out antipodean versions shaped within autobiographical discourse: David McCooney's *Artful Histories: Modern Australian Autobiography and Autobiography*, an anthology edited and introduced by Whitlock. This year, the extraordinary account of a likewise outstanding life yielded a particular resonance among Australian critics and readers: it is *Glass after Glass: Autobiographical reflections* by Barbara Blackman, essayist, librettist, letter writer, poet and for over thirty years wife of renowned Australian painter Charles Blackman.

Glass after Glass is an accomplished and rare example of life-writing, as its author digs, collects, pastes, assembles, shapes and ultimately recreates all the bits and pieces — some of them available, some missing, and some others replaced or reframed by unintentional mythologising fluctuations — which build up the autobiographer's self. The chronological line along which Blackman's narration unfolds is often disrupted by a fugue forwards which lets slip an anticipation on some recent event, or by digressions on houses and cats which suddenly embrace past and present. Letters from friends and children, drawings and sketches by famous Australian artists scattered on tables, notes scribbled in journals several days before and poems written forty years ago, are all contrapuntal narratives which in Blackman's book encourage inclusion of other people's experiences, thoughts and portraits. Just as in life, and in writing.

In the opening page of *Glass after Glass*, we are introduced into Blackman's "invisible world" (p.3), made so by her blindness — "a shortcut to humility" (p.

17), as the autobiographer calls it — since she was in her twenties. With the support of a seeing-eye secretary and Joey, a key-note synthesised accent system voice, Blackman endeavours to bring together the "evidence of a life lived" (p.5), yet aware of the fact that if certain archival documents can store their objectivity throughout time, memories cannot. As she claims: "One life has many autobiographies. It depends how one sinks one's shaft of remembering" (p.6). Then, it is a matter of choice, and even chance: how deep you dive, how many folds of your past you are ready to open, how you can dissipate that sense of precariousness and unreliability which thwarts at times your efforts to re-order your life, letting it hover on the brink of fiction. Blackman probes thus the unsteady strata of the autobiographical genre, and eventually acknowledges that: "We turn what has happened into stories, mythologise them as memory" (p.7). As emerges from Blackman's insight into the various modes of representation and definition of one's self, the autobiographer both magnifies and reduces the features of certain faces, telescopes past incidents and anecdotes, and tries to focus on some blurred episode or landscape, all at his/her own liking. But most importantly, Blackman enhances the view for which "the archeologist of a personal life" (p.14) retells and repatterns his/her existence in order to grasp the sets of meaning which rest beyond one's expelience — a notion which underlies some of the greatest contemporary autobiographies produced by writers, such as Stella Bowen, Jean-Paul Sartre, Thomas Bernhard, Patrick White and Elias Canetti.

What is most striking in *Glass after Glass* is the unconditional passion for words which Blackman declares throughout her book and which each time she reiterates with renewed vigour. "I am on the side of the mystery of words, the feel and weight and place of words, the music of words, the poem of words as part of the poem of life itself. [...] I want to feel words in my fingers, measure them on the page, engage their alchemy" (p.34), writes Blackman. This is why she shares and 'love[s] especially the company of the diarists, the autobiographers, those who have spent their solitude with words" (p.295), as she claims later in the narration. Hence her enchanting way of conveying the minutest details of the petals and stalks of Western Australia's wild

Australia

flowers, or the most vivid and real oranges and purples of the Kimberleys, regardless of her exclusion from the world of shapes and colours. Blackman's prose style is very visual, and exceptionally so; by contemplating things through her inner eye and by exploring constantly the realm of words, on the page Blackman transmutes her "invisible world of blindness [...], [her] virtual reality of recollection" (p.317) into canvases which are delicately and deftly painted, and which emanate a special light.

Blackman's autobiography is both a finely detailed portrayal of her life and a subtle evocation of Australia. As she describes her childhood and youth spent in South Brisbane, in 15 Edmondstone Street—the Malouf family used to live just at number 12—Blackman concurrently conjures up a place of weather-board houses, verandahs, corrugated iron roofs and Moreton Bay fig trees; she also recalls a city which in the Thirties was being mapped out as "a territory with a geometry of asphalt paths" (p. 54), and a society which never "told [her] about Aboriginal sacred sites" (p.55). Then Blackman tells us how, during the war, as a schoolgirl she gave her support to the Australian nation by corresponding with "pen-friends in Army, Navy and Air Force", and thus became "one of the last great letter writers" (p.67). Later, when the world war was over and she came across pictures of concentration camps, Blackman soon realized that "poetry matters" (p. 102), and that its aesthetic implications can merge with ethic and social preoccupations. That was how she joined the *Barjai* group, which included Thea Astley, Laurie Collinson and Barrie Reid. This was also the period in which the autobiographer became a close friend of poet Judith Wright, and when Blackman's eyesight dissolved into a pervasive darkness. Nevertheless, her blindness did not prevent her from marrying Charles Blackman and from participating in the hectic social and intellectual life fostered by the generation of painters of the Fifties, which played a major role in consolidating the heyday of Melbourne arts. The depiction that Blackman gives of the hustle and bustle which was going on in Collins and Burke Street in those days is just fascinating: she portrays Danila Vassiliev, Arthur Boyd, John Perceval and John Brack as they get in and out of art galleries and coffee shops; she writes about meals and chats at Heide, at John and Sunday Reed's

house, with Albert Tucker, Sidney Nolan and especially Joy Hester, whom, in a touching chapter dedicated to this great woman artist, Blackman describes as "the most vivid person, an amazing, abundant, reckless, irreverent consumer and creator of life, and a close beloved friend" (p. 191); and she evokes the gatherings at Mirka Studio—established by Georges and Mirka Mora, two Jewish artists who came from Paris and who were among the first ones who disclosed to the Australian generation of the Fifties certain incurable wounds that the war had left in Europe. The picture of Melbourne art world which Blackman recreates is memorable: it emanates from the autobiographer's pages as a gossamer filigreed ambience against which the features, eccentricities and quirks of the people who represented that epoch are brilliantly outlined. References to both Nolan's 'Ned Kelly' and Charles Blackman's 'Alice in Wonderland' series, along with suggestive black-and-white photographs of the Forties and Fifties, contribute to perfecting the unique tableau of the Melbourne Contemporary Art Society.

Then Blackman moves on to the Sixties and gives an account of the years spent with her husband and children in England, where the Boyds and Brett Whiteley, urged like other distinguished Australian painters by Helena Rubenstein trumpet" (p.190), were establishing themselves as some of the most original artists of London art scene. The Blackmans spent one year also in Paris, where Barbara started to write, and where she enjoyed the kaleidoscopic quality of the both grand and decaying French capital. She tells us about her encounter with Edna O'Brien, who soon became a devoted friend, and who was particularly fond of her blindness: she would take Barbara around Paris and would describe to her "all the streets and faces, all the skies and the leaves on the trees" (pp.288-9). An episode of this friendship is worth quoting, I think, as it evinces Blackman's exceptional ability to get at the core of and convey people's quintessential nature. As she describes it:

We went to the Louvre, on [O'Brien's] first visit. She got only as far as the Cezanne still life of oranges. She gazed: 'All the oranges have souls': she gasped. But after that she turned her attention fully on to a young man sitting on a centre couch reading a letter. 'It's a love letter', she said, and described nuance

by nuance the feelings that passed across his face and then by inference of invention the very lines of the letter that must be conjuring these changes. (ibid)

In the late Seventies, Blackman separated from her husband and started a new phase of her life in Perth. In the book she reconstructs her journey throughout Western Australia, where she finally explored and attuned herself to the rhythms and the beauty of this ancient land—a quest which fulfilled her longing for introspection by "survey[ing] this Looking-glass Land" (p.346). In one of the most intense passages of her autobiography, Blackman depicts this experience as representing a momentous event in her life, which eventually led her to "wear the Alician crown, an inner infinite joy" (p.351).

In the last part of *Glass after Glass*, Blackman recalls her second marriage with Marcel Veldhoven, which failed after a few years and left her again to her solitude—and to her writing, her crucial inner-eye opener and the shaper of her interior patterns and separate self. "Every ambience is translated into a joy of sound, distilling for me the diverse abiding happiness of my earthbound world" (p.400): this is the concluding reflection which Barbara Blackman writes on her achieved inner harmony, attained through grief, loss, intellectual growth, the contemplation of nature's riches, and ultimately realized through the reconstruction of her life into a splendid autobiography.

Roberta Buffi

Australia

Peter Carey. *Jack Maggs*, University of Queensland Press. pp. 392

With the movie version of Peter Carey's *Oscar and Lucinda* hitting the screens, one has to remind oneself that every Carey novel maps new territory. *Bliss* concerned itself with the death and subsequent life of an advertising executive. Illywacker was about just about anything. *Oscar and Lucinda* dealt eloquently and passionately with obsession in a way that makes it both everyday and sublime.

Jack Maggs is also about obsession, but so very differently. Jack Maggs is Magwich, the criminal/convict who Pip provides with food in Dickens' *Great Expectations*, and who subsequently provides the money for Pip's great "expectations". Of course, the transported felon also has his great expectations: to see his quasi adopted "son" become the gentleman he could never be.

In both novels, Magg/Magwich has made a fortune in Australia. Significantly, in Carey's, this has been from clay: Jack Maggs has feet of clay, but he aspires. The novel begins with his arrival in England, where he attempts to make contact with Pip or, as he is now known, as Henry Phipps. He fails, and his subsequent attempts to contact the young man who fears for the withdrawal of his handsome annuity are what push this novel forward.

Jack Maggs has much of the structure of a thriller. A brutal - and brutalised, it is made clear - man from the convict settlement in Australia intrudes into genteel London. Well, not entirely genteel. The two other main male characters have only a tenuous grip on gentility. One is a grocer who inherited wealth he never suspected, the other is a writer and hypnotist who wants to extract Jack's criminal memories to use in his books.

Jack's obsession - to reconstruct himself as a true gentleman by reuniting himself with his "son" Pip, or Mr Henry Phipps - devastates both. This uncouth and violent invader from Australia turns their worlds upside down. Wherever Jack Maggs steps, chaos unsues. This is not the comfortable turning of tables such as J.M. Barrie gave us in *The Admirable Crichton*, where the servant became the master. Nor is it Golding's establishment of an alternative order, as in *Lord of the Flies*.

Instead, Maggs craves instability because he is unstable himself. He knows what he wants but has no idea how to get it. More crucially, he knows what he wants, but he has no idea why, or what will happen if he achieves it.

Jack Maggs is a novel full of cross purposes. Our ability to understand that the characters don't understand what other characters

are desperately trying to convey to them gives it a brilliant comic edge. But it is also a very political statement. Personal politics are a useful metaphor for national politics. When a refugee from Australia forces himself into English society and - no, I won't reveal what happens to him - my evaluation of chaos went up and up. *Jack Maggs* is a wonderful read because, like Illywacker, Carey is a wonderful storyteller. But underneath the story is a parable about colonialism, power, brutality, violence and hope that everyone should read.

Andrew Taylor

David McCooley, *Artful Histories: Modern Australian Autobiography*, Cambridge University Press, 1996

David McCooley's *Artful Histories: Modern Australian Autobiography* is an account of modern Australian autobiography in which the author challenges post-structuralist theories of autobiography, particularly the relationship of autobiography to fiction and history. In a refreshing move away from identity based coordinates of race, class and gender which have come to dominate so much writing about literature, McCooley explores themes in the mythology of childhood, education, sexuality, the discovery of hidden histories, the importance of place, and of displacement and death in autobiography.

McCooley wants to argue for a realist notion of the self. We know a narrative is our own to recount because of the embodied nature of memory, because we - as a distinguishable body which remains individual through space and time - can recall our past. There could be no interest in the past self, McCooley says, if it was not assumed that the same person was part of the same story. Thus he opposes those theories which question whether we can know the past self, since the past self is as good as a different person.

It is a powerful argument, and one I find useful, at the very least, as a reminder of just how contestible the non-realist theories are which are so widely espoused by most modern critics of autobiography. McCooley's view that the person can embody various "styles" within one narrative is what makes the person individual, not proof that she or he does not exist, as a singular, knowable subject, is as worthy of serious thought as any theory of the "decentred" self.

If a narrative is to stand for an individual, then it follows, McCooley argues, that individuals are responsible for their narratives, and may be called to account. It is interesting, though, that he doesn't choose areas - such as Aboriginal autobiography - where the issue of being called to account is important, nor does he develop some of the implications of this notion adequately.

McCooley draws our attention to the powerful moral dimension of autobiography. Since autobiography is not only about the self but intersects with the lives of others, it runs the risk of "disfiguring" these other lives: thus it bears a moral status which distinguishes it from fiction. For McCooley, though, the question of morality appears to be not a beginning-point, but an end-point, of his analysis. Having drawn attention to the issue, one would

Australia

then expect that he would examine how readers and writers confront it - how, that is, they confront what is in fact the complex relationship between history (autobiography, McCooley says, is a "type of history") and fiction. Moreover, we would want to know how relations between morality, history and fiction shift, and where the points of tension are located at different cultural and political moments. In fact, an acute sense of context hardly appears in his book at all.

McCooley takes as examples of the "disfigurement" of other's lives through autobiography those which take revenge on others, and those which lie: Hal Porter's lies about his family history in his autobiography, for instance, and his silence about his paederasty, which was later uncovered. Patrick White's is a lesser crime - of "laziness" in implying that his autobiography *Flaws in the Glass* is a work of fiction when it is not. This might be seen as a 1980's canon of Australian autobiography, to which Porter's work is almost always an entree.

Of that growing body of writing, "fictionalised autobiography", of which White's was an early version, McCooley remarks that it is public knowledge that these novels are in some way "based on" their authors' lives, and thus they retain the moral responsibility which he has been arguing for. McCooley implies a failure of moral courage on the part of the author of "fictionalised autobiography". Current Australian writers like Helen Garner, Beverly Farmer and Drusilla Modjeska, none of whom are mentioned by McCooley, have been drawn to forms of writing which are deeply personal and revealing, but wish to avoid the voyeuristic interest which "autobiography" can produce in the intimate details of the individual life in general and the female body in particular. If such works are to be regarded as screens behind which authors hide, they also deserve consideration as forms of refuge from which to explore aspects of women's sexuality in particular, aspects which may come to challenge a damaging "moral" hierarchy.

McCooley's argument is based on the notion that irrespective of an autobiography's textuality, it is read referentially although both Porter and White deliberately obfuscate this approach. The commercial success of Modjeska and Garner's work may well indicate a shift in reader's attitudes to generic boundaries, and especially a more widespread acceptance of the fictionality of experience. At the same time, as I have said, it is not that such boundaries disappear, but that the points of fracture and tension shift. The highly controversial reception of Helen Garner's *The First Stone in Australia* bears testimony to

this. The book is a non-fictional but frankly partial account of a sexual harassment case at Melbourne University's Ormond College. What was the sensitive line that she was perceived to have crossed by her critics? McCooley might have considered this text, and its reception - as Kerryn Goldsworthy has now so ably done - as a means of pursuing his argument.

One of the texts which McCooley gives considerable attention to is Jill Kerr Conway's autobiography *The Road from Coorain*. It is a text which confirms many of what are by now a familiar set of Australian national myths, which McCooley focuses on in his book. In sections on childhood, education and parental crises, and place in autobiography, he draws out relations between national history and personal myth: an activity which he by implication also sees as the imperative behind the act of writing autobiography.

Conway's overt rejection of "the mother" in her text has presented "difficulty" for feminist critics, McCooley says, who have tended to avoid her work. Her writing does not exhibit current feminist interest in a discourse which is "continuous and fluid...which depends upon connection...belies oppositions and embraces difference". Following the work of Nancy Chodorow, such work privileges "community and continuity", he argues. This is a dated reading of feminist theory. It is far more likely that women critics are finding the assumption in Conway's book that the examination of personal identity must involve asking fundamental questions about national identity confining at present.

In the book in general, feminist and postmodern energies in Australian women's autobiography are not well understood by McCooley: energies described in Sneja Gunew's work, or in the recent readings by Kerryn Goldsworthy and Gillian Whitlock. In an interesting section on the autobiography of "displacement", however, he disputes the privileging by post-colonial and postmodern critics of a view that the "decentred self can be figured only through discontinuous, parodic, ironic and self-reflexive forms of textuality". He objects to Gunew's dismissal of realist and autobiographical texts as ways of reading cultural difference. This is notwithstanding Gunew's own point that what is important is *how* something is read. What he wants to contest, in addition, is her insistence on difference, at the expense of similarity, identification and the agonistic. To do so, he chooses autobiographies whose focus is 'ambiguity', 'dualism' and the belief that in the face of these the authors can make meaningful statements about their lives, and find coherence *against* the differences (such as ethnic differ-

ences) which others try to impose upon them.

This is an interesting critique of post-colonial theorizing, and of those theorists who have taken the productive tensions of their own displacement, or migrant experience, as normative. But again, McCooley does not examine self-consciously "post-colonial" Australian texts (which would speak to, or against, his argument in useful ways). What is interesting about a comparison between Gillian Whitlock's recent collection *Autographs: Contemporary Australian Autobiography* and McCooley's book is how very few common texts there are. McCooley's book, in which hardly any texts produced in the last decade are discussed, might almost have been written ten years ago.

I am also bothered by McCooley's persistent use of the trope of "disfigurement". He again chooses the trope in his argument that "autobiographies of displacement" are of interest because they show what happens to the autobiographical impulse when faced with a difficult or "disfigured" narrative life. "Displacement" is made to participate in an uncomfortable binary between a "healthy" and a "disfigured" self. McCooley here, as elsewhere, doesn't allow for the process of cultural translation to be as complex a form of signification as it is.

Sarah Nuttall

Australia

David Malouf, *Conversazioni a Curlow Creek*, Frassinelli, Milano, 1997, pp. 228

In origine era la parola. Ma a precederla doveva essere un immenso silenzio. Dopo i romanzi del silenzio, dopo l'esilio linguistico del poeta latino, Ovidio, a Tomi, dopo i silenzi rotti dai suoni gutturali ad imitazione del canto degli uccelli del ragazzo-lupo di *Una vita immaginaria* (1978); dopo i silenzi di Gemmy misti al suo babelico balbettio, impastato dei suoni misteriosi delle lingue degli Aborigeni e delle reminiscenze dell'inglese appreso nell'infanzia di *Ritorno a Babilonia* (1994), l'ultimo romanzo di Malouf si scioglie in un effluvio di parole come per un bisogno umano, troppo umano di narrare, conversare.

“Era di questo che avrebbe voluto parlare”: di come il loro giovane compagno “si era trasformato in qualcosa d'inimmaginabile: un uomo con una lancia nel collo, in ginocchio sulla terra brulla, che gorgogliava... aveva visto la sua anima venir fuori assieme alla lancia.” Era di questo che avrebbe voluto parlare. Di un ragazzo morto per mano degli Aborigeni. “Posso chiederle qualcos'altro?... Pensavo solo che siccome lei è irlandese, non le faceva niente se le facevo qualche domanda”, così inizia il dialogo, fatto di domande e mezze risposte, interrotto dal sonno, da sogni tormentati, lamenti, confessioni, ricordi del passato, tra il condannato, Daniel Carney e l'ufficiale venuto a vegliare sulla sua ultima notte, Michael Adair. Uomini che per addomentarsi cercano nella memoria le vecchie ballate irlandesi (“Intende se so cantarla?” “Sì, magari ci calma. Poi potremmo cercare di dormire un po'.”); uomini che ammazzano il tempo della notte con storie di fantasmi: “Dai continua, Garrety, che è successo dopo? Che cosa hai fatto? ... i giovani erano tornati a raccontarsi delle storie, e con ciò a una versione più contemplativa di sé.”

Così trascorre la notte di un condannato a morte e delle sentinelle impegnate a sorvegliarlo, ma più ancora impegnate a tenere a bada il vuoto tenebroso del paesaggio circostante. Un paesaggio minaccioso, che nasconde quell'ossessione tutta australiana dell'esistenza di una colonia ombra controllata da briganti, fuggiaschi e fuorilegge. Ben presto anche la storia della mancata impiccagione di Carney sfocia nel mar delle leggende locali, in cui il *bushranger*, il deportato evaso, personaggio mitico dell'immaginario australiano, si confonde con la figura storica dell'irlandese Dolan, John Donohoe (1806-1830), famoso brigante del Nuovo Galles del Sud. Ed è proprio delle

leggende irlandesi che il nuovo romanzo di Malouf reca il sapore. Solo che l'Irlanda di cui si narra è quella dei deportati in Australia, una sorta di Irlanda degli antipodi, più simile al far west, perché anche questa è a suo modo una storia di frontiera.

Carmen Concilio

Mudrooroo Narogin, *The Indigenous Literature of Australia*, Melbourne, Milli Milli Wangka, Hyland House, 1997

Since Colin Johnson (formerly Mudrooroo Narogin) published *Writing from the Fringe*, his pathbreaking book about Aboriginal literature, in 1990, it has become well established worldwide as making an important contribution to Australian literary studies.

Hyland House has recently published the current (second) edition of this book, which has had the effect of intensifying the ongoing debate about the author's (Aboriginal) identity, and is certain to stimulate more discussion and debate in the future.

The Indigenous Literature of Australia is much more than a revised, updated version of a best-selling book. It maintains the structure and the fundamental theoretical approach of the first edition, while focussing to a greater extent on what constitutes the defining features of an Aboriginal text, as well as the question of an author's putative authenticity. In other words, in this edition more emphasis has been placed on current discourses around identity.

There is no doubt that, as a European theorist of Australian Aboriginal studies, I am probably a controversial participant in what is already undoubtedly the subject of a highly controversial debate. One key to the critic's/reader's better understanding of the author's theoretical approach is given in the interview Colin Johnson (a.k.a. Mudrooroo) gave to Janine Little and Carol Ferrier, the transcription of which is in the book's Appendix. With the issues of Aboriginality as such, as well as Aboriginality as 'a metatext' very much at stake, Mudrooroo admits that he has used the term 'Indigenality' now, "hoping to start the process again" (p.207) referring to the "problems with constructing terms" (p.207). Mudrooroo adds that "Indigenality is very simple: if you have Aboriginal ancestry, Indigenous ancestry, Torres Strait or anything else, then you belong to Australia and you have your Indigenality ... [which] means you come from a land, and you've been here for thousands of years and trace your descent back" (p.209). Some of this seems rather problematic now in the light of recent revelations.

And it is this pan-Indigenality which prepares the ground for a unity of Indigenality and culture in the context of an all-Australian culture. In *Writing from the Fringe* Mudrooroo's Aboriginal literary history of the '90s reflects the period of self-determina-

Australia

Dal Stevens, 1911-1997

tion, in the current version the author has moved on to the vision of an era of reconciliation which he understands as "not only the reconciliation of Indigenous people to the nation of Australia, but the reconciliation of the general population of Australia to the land of Australia" (p. 192). Mudrooroo defines cultural universality as the concept of the future, when Australians should find their cultural inspiration in Indigenous culture, rather than in imported models, and he points to the songlines as an example of this great common heritage. When elaborating a theory of a magic reality in Indigenous texts as opposed to 'natural' scientific reality, he advocates the "treating of the alternative realities through the device of the fictional" (p.103), so that "many realities may exist side by side" (p.105). He argues that the direction of literature has shifted from defining and fighting for an Indigenality to "seeking to have a voice in the ongoing discourse of what it is to be an Australian" (p.198).

With this concept of cultural reconciliation Mudrooroo has opened up the space for further definitions of a new Australian collective identity.

Eleonore Wildburger

With the death of Dal Stevens on 16 June 1997 Australia lost one of the last survivors of the generation of writers who dominated its achievement in fiction in the middle years of the century.

The ten years or so before the outbreak of the First World War produced a remarkable tally of novelists and short story writers - literary artists who put their stamp on those genres in the period approximately 1935 to 1970. 1911, for instance, the year in which Stevens was born in Blayney in the Central West of New South Wales, also saw the birth of Hal Porter and Judah Waten. The following year, 1912, marked the arrival of Patrick White, Kylie Tennant, and George Johnston. Other writers whose names are firmly set in the history of Australian fiction and who were born a few years on either side of Stevens include John Morrison, Brian Penton, Dymphna Cusack (1904), E.O. Schlunke (1906), Gavin Casey and Tom Ronan (1907), Ronald McKie (1909), Kenneth Mackenzie, Lawson Glassop and Donald Stuart (1913), and Peter Cowan and Margaret Trist (1914).

These writers unavoidably took on some of the colours, textures, forms of the wider historical context of their time and place. They were, thus, still close enough to the 1890's for their literary perceptions and aspirations to be powerfully influenced by the achievements of that famous decade. To be sure, the generation of Vance Palmer, Frank Dalby Davison, Leonard Mann had intervened between their own and that of Henry Lawson. Yet it was precisely Palmer and his contemporaries who, in fostering the legend of the Nineties and enshrining Lawson as an iconic figure in our literary history, made the bush and the values it came to represent a phenomenon which Stevens and his contemporaries had to come to terms with.

Their imaginative horizons, however, were by no means circumscribed by what they could find in their Australian past and present. They looked outwards as well, to England, to Europe, to America in their search for a style, an attitude appropriate to the 1930's and 1940's rather the 1890's. Stevens' early, unpublished novella "Well Anyway" carries unmistakable echoes of American writers like Hemingway and Dos Passos - in the slant of its prose, the tone of its dialogue, its concentration on hard lives

carried on outside the boundaries of middle-class comfort. Similar overseas influences abound in Australian fiction of the years between the wars.

Stevens shared at least two further characteristics with the other novelists and short story writers of his period. Like Brian Penton, George Johnston, Gavin Casey, Kenneth Mackenzie, all of whom to a greater or lesser degree made journalism their trade, he had some acquaintance with the fourth estate - an acquaintance which encouraged in him (as in all those others) an appreciation of the practical requirements and pressures attendant on the writer's craft. Born in 1911, he also could not avoid, in the years of his adult maturity, experience of the Second World War. Many Australian writers knew combat at first hand, in the army, navy, or air force. Some few, like Hal Porter, were exempt from military service on medical grounds. Yet others - and Stevens was one of these - served the nation by placing their skills as wordsmiths at its disposal. Kenneth Slessor, George Johnston, Alan Moorehead, and Ronald McKie, for instance, had distinguished careers as war correspondents. Vance Palmer and Gavin Casey exercised their expertise with language in various government agencies. Stevens worked in the Army Education Service in 1943-44, from there moving on to the Department of Information (1944-49), and, as press officer, to Australia House in London (1949-50).

Yet, if Stevens participated in some of the most powerful common experiences of his generation of writers, from the very beginning of his career he displayed an equally important tendency towards the idiosyncratic, the personal, the obstinately independent. Among his deepest character traits were a predisposition towards obsessional behaviour and an equally profound capacity for waspish mockery - of himself as well as others. His obsessions extended well beyond his writing - to growing azaleas, to drawing and painting (he had one public exhibition), to hoarding drafts of his work, correspondence, financial documents, journals and magazines, personal papers, any seemingly trivial item which might sooner or later yield an idea, a plot, a character for a tale. In the public domain, he never ceased to contest the right of governments to curtail his rights and liberties as a citizen. As a writer deeply committed to the seriousness of his art, he fought resolutely and long for

Australia

adequate recognition of the profession he practised and for the rewards properly due to it. Noone, thus, played a more significant role than he in the establishment of the Australian Society of Authors or the implementation of a Public Lending Right by which writers might gain some small return for the use of their books in public lending libraries.

Stivens' tenacity in the pursuit of both private and public causes, combined with his bowerbird-like habit of retaining almost every document that came to his desk, meant that by the end of his life he had accumulated an enormous mass of materials which in due course will provide an archive of the highest value to students of Australian literary and cultural history. It will provide extraordinarily rich source material for the full scale biography which one day will have to be written; for any future study of the writer's socio-economic status in mid-century Australia; and, of course, for any account of the creative development of serious Australian fiction through something like half a century.

But that archive, wherever it is housed (and some of Stivens' papers are already held in Sydney University's Fisher Library and in the Australian National Library in Canberra), will derive its prime interest and importance from the fact that Stivens also left behind him a unique literary legacy which seems destined only to grow in stature as it is more fully investigated and understood.

Stivens' earliest published works were collections of short stories. They range from *The Tramp and Other Stories* of 1936 to *Selected Stories 1936-68* (1969); their impressive range of subjects and styles gains unity and coherence by the regular display of that talent for sardonic mockery I alluded to above. His variations on the Australian tall story, for instance (many of them based on his love of cricket and cricketing history), all manifest a bitter-sweet relation with the tradition, culminating in the highly personal allegorical pieces collected in *The Scholarly Mouse and Other Tales* (1957). Here Stivens reveals himself as a kind of latter day, antipodean, and entirely original Aesop. In his shorter fiction, always superbly crafted, Stivens discovered and honed a technique for transmuting an abiding inner compulsion into increasingly subtle art - an art which at its best stamped him as one of the most guileful comic writers Australia has produced.

As well as the stories, the Stivens canon

includes four novels - longer works which gave him the space to develop his fascination with vivid, difficult, sometimes disreputable personalities. The eponymous hero of *Jimmy Brockett* (1951) is based on the early twentieth century Sydney businessman and entrepreneur Hugh D. McIntosh. In Stivens' hands, Brockett becomes a masterly portrait, at once richly comic and deeply disturbing, of a hollow man defeated by his very need for success and its attainment.

Jimmy Brockett was followed in 1958 by *The Wide Arch*, which uses its setting of contemporary Sydney as a backdrop to a complex tale of murder and psychological instability resonating with echoes of Shakespeare's *Hamlet*. In 1968 came *Three Persons Make a Tiger*, an allegorical fantasy amalgamating Chinese folklore with Australia's own Ned Kelly legend to support a satirical analysis of modern Australia. Stivens' keen eye for his countrymen's faults and foibles, however, should not be interpreted as an outright rejection of his native land; there was, indeed, no more genuinely patriotic Australian than he.

Undoubtedly the most ambitious, subtle and important of Stivens' novels is *A Horse of Air*, published in 1970. In it, Harry Craddock, an eccentric Sydney millionaire, tells his own story from a private room in a psychiatric clinic. His story is of his search for the rare night parrot of central Australia, of the personal history which drove him to that search, of the small group he recruited to accompany him on his expedition to the desert, and of the graphic events which took place there. The substantive basis of the tale clearly places *A Horse of Air* in the tradition of Australian exploration literature. Just as clearly, the many filters through which the narrative passes align Stivens' with some of the most influential techniques of modern fiction. The pervading tone of mockery and self-mockery is all his own - as is the singular display of ornithological erudition and knowledge of animal behaviour in general.

Throughout his life Stivens was fascinated by natural history - it was indeed the subject of one of his last works, *The Incredible Egg*, published in the United States in 1974 but never in Australia. His encyclopaedic knowledge of the subject was not extraneous to his fiction, was indeed central to it; just as the huge canvasses which almost obliterated the walls of his home with their dancing

arrangements of vibrant colour and form did not represent an endeavour quite separate from his writing. In a sense there were many compartments to Dal Stivens' imagination. But in each was lodged the same enduring determination to discover, refine, or if necessary invent a language - in words, line, or paint, or calligraphic line - which would both represent and, as it were, parse the world as he understood it.

Harry Heseltine

(Harry Heseltine, along with Mr Peter Rainey, Deputy Headmaster of the King's School, Parramatta, is co-literary executor of Dal Stivens' estate)

Kay Schaffer, *In the Wake of First Contact: The Eliza Fraser Stories*, Melbourne, Cambridge University Press, 1995, pp. xvi-320, hb

In the last decade, Kay Schaffer has established herself as one of the most outstanding scholars in Australia. Her various contributions to the fields of feminist and cultural studies have offered an original discursive approach, which has suggested and opened up further ways of reading certain national patterns and constructions. In *Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*—a seminal text published in 1988 which has been largely adopted in university seminars both in and outside Australia—Schaffer investigates “questions of how the discourse on national identity constitutes the categories of the masculine and the feminine [...]: how [it] defines the nature of what is spoken and what is repressed; who speaks, for whom, and by what authority” (*Women and the Bush: Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*, Melbourne, Cambridge University Press, 1988, p. 49). These are Schaffer’s main preoccupations in shedding light on the ways in which women have been represented and inscribed in discourse by masculine canons which, since the rise of a national literature, have maintained the feminine on the very margins of Australia’s culture. “From what position can a woman speak?” (p. 50) is the pivotal issue around which Schaffer’s study revolves, and one which invokes the necessity for those women who endeavour to participate in the production of Australian cultural patterns to disentangle themselves from male-woven “webs of discourse” and “go beyond the white male mastery of the past” (p. 173). The feminist critic concludes *Women and the Bush* by interrogating whether “we [can] decode the old myths and reinscribe into Australian culture a new plurality of meanings” (p. 183). This is a preoccupation Schaffer engages with in her investigation of one of the most significant and long-abiding legends which helped shape certain notions of Australian national identity. In *In the Wake of First Contact: The Eliza Fraser Stories* appeared at the end of 1995; it is the culmination of Schaffer’s compelling survey of the various narratives that have been produced around the alleged earliest encounter of a white female shipwreck victim with the “savage” natives—a research which the academic from the University of Adelaide started by mere chance in 1989, when she was invited to give a lecture at the Sorbonne on “Australian Mythologies: Ideas of the Femi-

Australia

nine in Patrick White’s *A Fringe of Leaves*”, just to see it cancelled at the very last minute.

The wife of Scottish Captain Fraser and mother of three, the ill-fated Eliza was marooned in 1836 on what is now called Fraser Island, on the south-east coast of Queensland, where she spent fifty-two days in the company of other members of the crew (not inclusive of her husband who died in the shipwreck of the *Stirling Castle*) and of the Aborigines. Mrs Fraser was then rescued by a government party, and as soon as she returned to England she provided a rich source for the colonizers’ fabrication of fantasies and speculations on the uncivilized natives of *terra nullius*. In her preface, Schaffer explains her main concern and curiosity in pursuing the numerous versions of Eliza Fraser’s story, and claims that she “began reading the documents as sites for the production of colonial knowledge and power relations, as exercises of power whereby women, escaped convicts, mutinous seamen and indigenous peoples all came under (and at the same time resisted) the imperial/colonial gaze” (pp. xi-xii).

In her accurately researched material, Schaffer scrutinizes the kaleidoscopic discursive refractions that Eliza’s legend has been generating over more than one hundred and fifty years within diverse historical, political and cultural frameworks. As she illustrates:

In the wake of “first contact”, the tale adapted itself to fantasies and myths of national and racial origin for white writers in a number of post-colonial settler societies—the United States, South Africa and Canada, as well as Australia. Versions appeared in “high” and popular forms, directed at serious scholarly audiences as well as a mass public. [...] “Mrs Fraser” had been rebuked, sensationalised, sensualised, vilified, revered, mocked, and politicised in a variety of contexts and locales; imperial, colonial, neo-colonial, and now anti- and post-colonial. Clearly, the story resonated with divergent meanings across time, the effects of which I had only begun to recognise. (xiii)

Schaffer starts her exploration of the many images and narratives of Eliza Fraser created by chroniclers, historians, writers and artists—both Australian and non—by highlighting the fact that “she is one of a very few women [...] to have walk-on roles on the stage of an Australian mythology of nationhood” (p. 1). The uncanny fascination for her legend and its long-lasting circulation, although intermittent, have been maintained since the very beginning, as “[Eliza’s] tale enters colonial discourse not as a story of survival amongst the Aboriginal hosts but as a cruel captivity amongst savages and cannibals” (ibid.). This is how in the 19th century it contributes to

reinforcing certain imperial codes which advocate a rigid hierarchical social structure and endorse a racist and discriminatory stance towards the natives. Schaffer describes how Mrs Fraser became a “media” event in the 1830s, as she gave three different accounts of her captivity which were further appropriated in a yet increasing sensationalistic and spicy way by the chroniclers of the *Sydney Gazette*, who easily indulged on unlikely details of sexual violence and cannibalism at the hands of the barbarous indigenous people. As the feminist critic comments, in this sort of captivity narrative “the figure of Woman mediates the space between civilisation and the wilderness, between Empire or Nation and its Others” (p. 49), and serves as a legitimizing instrument which upholds Western colonial power, regardless of any female textual agency and Aboriginal perspective. As emerges further from Lord Mayor’s Inquiry (started in 1837) which was transcribed and reconstructed by the court reporter John Curtis in his book *The Shipwreck of the Stirling Castle*—the contradiction- and gap-ridden historical document which Schaffer regards as being “a text of Empire” rather than “an apologia for Mrs Fraser” (p. 66)—the story of the English woman who first encounters the antipodean savages provides fertile ground for one of Australia’s foundational fictions.

After remaining eclipsed for a certain time, from the 1970s onwards the Eliza Fraser’s story has become again a challenging subject matter for some celebrated writers and artists such as Patrick White, Barbara Blackman, Michael Ondaatje and Sidney Nolan, who have reappropriated and remoulded the tale of the white woman taken captive by the indigenous people from various angles of vision and through diverse modes of representation. Schaffer explains how this colonial legend has been repositioned and contextualized in the last three decades to either enhance or subvert its character of national mythology. The feminist critic focuses on Michael Alexander’s *Mrs Fraser on the Fatal Shore* (1971-1976), whose semi-historical and populist quality of its style makes the text appear as “another site for the construction of knowledges tied to dominant relations of power” (p. 133). Then she moves on to the four Eliza Fraser series which Nolan started to paint in the 1940s, at the beginning of his career; this was a theme which “the great mythmaker of Australian art” (p. 143) kept treating and representing on the canvas by means of his original and distinctive modernist iconographies until he died in 1992. “Through Nolan, Mrs Fraser enters the Australian legend” (p. 141), claims Schaffer; who reads the painter’s figurative constructions of

Australia

Eliza's tale within a nationalist framework, which brings to the fore an oppositional relation between the British empire and the colony. This is a dichotomy Patrick White engages with in his fascinating novel *A Fringe of Leaves* (1976), whose female character Ellen Roxburgh is, in Schaffer's own words, "the most complex of all versions of the Eliza Fraser story" (p. 159). As for Nolan, this legend sort of haunted White for many years; the Australian writer's treatment of the white woman among the savages evinces certain implications which go beyond a national mythology and rather let transpire a universal humanist perspective which enhances notions of subjectivity. In White's novel, the woman is portrayed as a link between Western culture and the untamed land; she is a mediator between civilization and nature, between colonisers and colonised. Through her acceptance of the cannibalistic ritual act—White's bold breaking off of a taboo which so far had remained unsaid in the field of fiction—Ellen Roxburgh attempts to recuperate a spiritual dimension whose loss, in Western society, has caused a perpetual suspension between a fractured subjectivity which is yet retrievable by modernist parameters and a postmodern irrevocable dispersal of one's self.

As Schaffer illustrates, the Eliza Fraser's story has had an impact also beyond a national Australian terrain, and its theme in fact has appealed to some of the most representative post-colonial writers. In his long poem *The Man with Seven Toes* (1969), Ondaatje reappropriates Mrs Fraser's tale to explore woman's sexuality under circumstances in which the self, culturally constructed and socially repressed, collides with a primeval world characterized as other. In the early 1970s, *Dreams of Mrs Fraser* by playwright Gabriel Josipovici was performed "in the permissive sexual environment of London" (p.182); in 1977 Barbara Blackman wrote a libretto for music theatre by composer Peter Schulthorpe, in which she finally reshaped Mrs Fraser's story from a female angle, by exploring in particular the way in which a woman can come to terms with the trauma of her captivity and preserve her self in a hostile environment. In the same year of publication of White's *A Fringe of Leaves*, André Brink transposed Eliza Fraser's journey into the wilderness onto the South African colonial context. His novel *An Instant in the Wind*, is set in the interior of the veldt in the 18th century. Brink's female protagonist is an Afrikaner woman who, after the death of her husband—a Swedish explorer—in a trekking accident, is rescued by a coloured runaway slave, with whom she falls in love. The idyllic relationship in the South African Eden soon comes to an end as

Elisabeth joins again the civilised society she belongs to, whereas her lover is murdered by a white party. Schaffer remarks how certain existential patterns and preoccupations which underlie White's novel recur in *An Instant in the Wind*, as "Brink's fictionalised journey into the past becomes a quest for identity for the lost ones: women who have been subjected to men, slaves who remain subjected to masters" (p.194).

In the 1970s, the popular success and circulation which the Eliza Fraser's legend had in Australia must be also attributed to its adaptation for the big screen. The film, written by acclaimed playwright David Williamson and directed by Tim Burstall and titled after the name of its unfortunate yet attractive heroine who bears the features of British actress Susannah York, was released in 1976 and was the cultural product of an era in which major political and social changes had been taking place (among these the citizenship rights for Aborigines and Torres Strait Islanders granted in 1967, the end to the White Australia immigration policy in 1973 and the crucial contribution which the Whitlam Labor Government made to the Australian film industry). In her analysis of Burstall's controversial cinematographic version—which some critics regarded as being the "unabashed celebration of an Ocker way of life" (p.204)—Schaffer maintains that Eliza Fraser is one of the various representations which has to be seen within the frame of shifting power relations. In Schaffer's view, Williamson and Burstall's comic and rather anti-feminist treatment—which Kenneth Cook enhanced in his novel based on the playwright's screenplay—participates in a neo-colonial discourse, which in the 1970s, in Australia, articulates a nationalist resurgence firmly embedded in masculine canons and modes of representation. Here, Schaffer spotlights the gap left by feminist and Aboriginal versions of the Eliza Fraser's tale which has been partly filled after the 1988 Bicentennial and the 1992 Mabo decision of the High Court on native land title.

In the last part of her book, Schaffer focuses on the "Oppositional Voices" which have emerged in the 1990s; she takes into account Gillian Coote's documentary film, "Island of Lies", and Fiona Foley's paintings as instances which call into question issues of politics of difference, cultural dispossession and linguistic displacement, and which aim at rewriting a history of Australia from the angle of vision of those people who for too long a time have been denied the authority to speak because of race and gender discriminations. As Schaffer ultimately shows, the recently increasing production of narratives on the behalf of both women and Aborigines challenges and resists

canons which for over two centuries have been established almost exclusively by a white male Western culture. It thus reframes and adds new layers of meaning to certain notions of subjectivity, femininity and national identity by finally repositioning and including those stories and perspectives which have been largely obscured by the master narratives.

In the Wake of First Contact is a great critical achievement which confirms Schaffer as a subtle researcher and a brilliant scholar. Her meticulous survey of a wide range of documents, her insightful reading of the various literary practices and constructions she draws on and her suggestion of different strategies of analysis and discursive frameworks make this book a valuable methodological text in the fields of cultural, feminist and post-colonial studies.

Roberta Buffi

Michael Wilding, *Studies in Classic Australian Fiction*, University of Queensland Press, 1997

Il volume raccoglie otto saggi sul romanzo australiano tra otto e novecento, con letture puntuali delle opere narrative più rappresentative degli autori presi in esame (M. Clarke, H. Lawson, W. Lane, J. Furphy, J. Lindsay, C. Stead, P. White). E' proprio l'esposizione dettagliata delle trame dei romanzi e la ricchezza di informazioni sugli autori che rende questa raccolta uno strumento destinato principalmente ad un pubblico di studenti o di lettori non necessariamente specialisti. La scrittura è generalmente chiara e scorrevole e il gergo tecnico con cui si analizzano gli aspetti formali dei singoli romanzi o racconti è ridotto al minimo. Nell'analisi di Wilding l'evoluzione e le caratteristiche del genere romanzo sembrano infatti elementi secondari rispetto ai temi sociali trattati nei testi considerati: gli avvenimenti storico-politici che costituiscono l'argomento di molti romanzi vengono accuratamente contestualizzati e messi a confronto con la realtà epocale, come ad esempio nel saggio dedicato alla visione socialista di Lawson. L'aggancio tra testo e contesto è reso più saldo dall'utilizzo di informazioni biografiche sui singoli autori che illuminano alcune scelte tematiche e si collegano alle condizioni della produzione letteraria (pubblicazione seriale, rapporto tra stile narrativo e giornalistico etc.). Il filo che lega i romanzi trattati nella raccolta sembra essere proprio l'interesse per le complesse relazioni che si stabiliscono tra il testo letterario che denuncia l'ingiustizia sociale e lo sfruttamento di classe (per cui viene esplicitata la posizione ideologica dell'autore) e la contraddizione della realtà storico-politica, così difficile da afferrare e riprodurre realisticamente nel prodotto artistico. Alcune analisi testuali, come quella di *The Workingman's Paradise* di Lane, vengono addirittura "contrappuntate" da brani del *Manifesto*, che diviene contesto piuttosto che contesto per comprendere l'entità e l'impatto della denuncia del capitalismo nel romanzo.

L'attenzione alla situazione politico-sociale dell'Australia tra i due secoli non preclude tuttavia il confronto costante con la ricca stagione del romanzo vittoriano inglese, non tanto per illustrare gli elementi derivativi bensì per sottolineare parallelismi e soluzioni comuni, sia a livello tematico che di tecnica narrativa (un esempio, tra i molti, è lo studio delle risonanze simboliche nella fiction di G. Eliot, C. Dickens e M. Clarke).

Australia

Gli ultimi saggi sul romanzo modernista australiano, in cui vengono messi in rilievo gli elementi di rottura e innovazione formale rispetto al romanzo realistico, concludono il percorso di questa storia letteraria del romanzo a grandi temi sociali, affrontando nuovamente il conflitto tra le classi nella nuova prospettiva dello spazio urbano della metropoli australiana.

Laura Tosi

Beth Yahp and Nicholas Jose (eds), *Picador New Writing 4*, Sydney, Macmillan, 1997, pp. 325

"Welcome to the party. To this particular gathering of the 'new'. Be warned that here the company's mixed. The topics range widely, the conversation's diverse. It's no theme park symposium. The known rub shoulders with the unknown, the experienced with the inexperienced, pure energy with knowledge. Sass with technique. Each may play off the other. Resonate, or send the other skittering into new territory" (p. 1): this is Beth Yahp and Nicholas Jose's cheery greeting to the reader who is willing to approach this intriguing and glittering merry-go-round of various creative pieces, which spring from the fields of fiction, poetry, drama and even drawing, and which are boldly clustered around the fourth edition of *Picador New Writing*. The forty-two contributions which make up the collection have been chosen out of eighteen hundred submissions, a number which is strikingly conspicuous and which has doubled since the previous publication of this series. This varied and comprehensive selection of works testifies to a fertile ground which in Australia has also received a great impulse from diverse ethnic and cultural forces, and which throughout the last two decades has been fostered to a considerable extent by certain institutions (since the early eighties, courses of creative writing have been successfully established as university curricula, and have gained an increasing popularity also outside the academic domain).

Within an Australian book market which more often than not dismisses the publication of anthologies which may bring together both new and celebrated writers as the representative voices of an ever mutating literary panorama—those which have been commissioned in the last years by major publishers, such as Penguin and University of Queensland Press are mainly thematic and their contributors are generally renowned in the fields of fiction and academia—Macmillan seems to be the only one that takes risks in issuing short stories, poems and chunks of wider works by both writers who have their pieces published for the first time and those who have already achieved a certain stature in the Australian belles-lettres.

The convergence of styles which on occasion may invoke experimentation or tradition, innovation or convention, characterizes the latest volume of *Picador New Writing*, and shows how some narratives cross, resist or totally elude the boundaries of clear-cut categories and practices. Yahp and Jose's discerning eye and daring choice, backed by their

Australia

perspective and intuition as writers, let through the uniqueness and novelty of each view — be it on history, personal experience or social matters — which is included in this collection. As the two editors claim:

“New’ is an invitation and provocation, but also what comes up to light and air at a particular time and place. A reading of contemporary themes and preoccupations. ‘New’ is creation, through and with language. Finding a distinctive voice; re-articulating the world. Forcing us to see the world anew. It is history imagined differently. Revisiting traditional ways of telling stories, and turning them round. Or telling them better. It is playful and artful. It is sometimes offensive. Sometimes wicked. Sometimes beguilingly subtle.” (ibid.)

In *Picador New Writing 4*, acclaimed writers and poets, such as Jessica Anderson and John Kinsella appear next to talented storytellers like Emily Murray and Claire McClelland who have their works in print for the first time. The intellectual trajectories of some writers whose academic background informs at times their prose style intersect with the snaking routes trodden by the would-be misfits of the new generation, who attempt to exorcise their malaise by availing themselves of the liberating linguistic devices, or lack of these, adopted in what has been recently and variously referred to as grunge/trash/pulp literature. Thus, narratives such as those of Mireille Juchau who in “Salt” combines theoretical and fictional writing in her suggestive portrait of Rien — her female protagonist caught in a web of gradually strangling threads which interweave abiding themes such as love, death and the body — and of Brenda Walker who in “The Map in the Brain” (an extract from her forthcoming third novel *Poe’s Cat*) engages with issues of public and private hi/stories by ingeniously drawing on anatomy and by outlining our cerebral and emotional—response before past and present events, alternate with some crude pictures of drug addiction, as in Greg Scale’s “How to get Stoned”, and sexual encounters which nowadays have extended to cyberspace. This new territory is explored by young writers like Dean Kiley and francesca da rimini, who transpose certain literary themes onto the virtual sphere and reframe them according to the graphic and stylistic ciphers which pertain to this increasingly influential electronic field. In “Grunge and Other Catastrophes”, Kiley welcomes us to the “HOT! NEW! *multimedia interactive porn programme*” (p.237), and the computerized avatar of a 20th century disillusioned and rebellious francesca da rimini introduces us into “doll space”, where her preoccupation with women’s sexual exploitation

remains suspended between poetry and prose, between the ghost story and the erotic tale.

In this collection, rape, sexual harassment and abuse are issues which recur also in pieces written by other women: in Maxine Whelan’s powerful experimental poem, “Ladies’ Luck”; in Carol Patterson’s “The Advertisement”, where the conventionally held male and female roles as hunter and hunted are wittily and unexpectedly subverted, in a story which originally reappropriates the various genres of the romance, the gothic and the thriller; in “Classical Score” by Vietnamese poet and playwright Chi Vu, who stages the sexual and emotional exploitation of a woman prostitute, portrayed especially as an instrument for men’s power and achievements in the arts; and finally in the foot-noted story by Merlinda Bobis, who was born in the Philippines and who, in “The Long Siesta”, by means of her fragmented narrative conveys the bits and pieces of the lives of young prostitutes, who, in her native country, are at the mercy of pimps and rich men. Vu and Bobis’s experiences stem from a South-East Asian social and political background, and are re-inscribed into an Australian context, that is where these women writers currently live. Their presence in *Picador New Writing*—as well as that of Justin Clemens, Christopher Cyrill and Josette di Donna, for example, whose accounts revolve around their different cultural heritage: French, Indian and Chinese, respectively—is a further evidence of the wide circulation which multicultural writing has been gaining in the last fifteen odd years in Australian literature, of which it is still one of the major forces.

Cultural displacement as a result of certain historical events (i.e. the Holocaust, which in recent times has featured largely in the Australian literary landscape with biographies, autobiographies and fiction written mainly by second generation survivors) is a motif which underlies Barry Hill’s poems from “The Amber Barge”, in which a visit to the father’s birthplace in Poland is an attempt to both recuperate his past veiled by an unspoken grief (“You can’t put a sound/to mirrors either” [p. 126], is, I believe, a verse worth quoting) and re-write history from a private perspective. This is a theme which Beatrix Christian too treats in “The Promised Land: a play for one actor”, where she investigates the psychological and emotional consequences which the tragedy of the Shoah has in the life of Caspian X, a second generation survivor, and, by extension, in European culture. The endeavour to reconsider and negotiate within a different frame of meaning what has too often emerged as a canonized history, and to reconstruct it from the angle of vision of those people who

have long been denied the authority to speak and articulate their positions, has been channelled into one of the most crucial pathways in post-colonial literatures (the large number of historical novels and fictional auto/biographies filtered through the gaze of the colonized is the evidence of this). Australian writers too have engaged with the remapping of their colonial past, an issue which in this collection is brilliantly dealt with by Damien Barlow in “Old Sally: An Apocriphal Tale from Colonial Australia” (in my view, one of the most accomplished works included in this volume), which is a story of depravation and dreariness partly told by a prostitute/ermaphrodite, one of those “stories [which] are told by cuts across jawbones, flaking sun-damaged skin, once-shattered noses and eyes which recall numerous random memories, mingled with fact and framed by myth” (p. 228).

The narratives contained in *Picador New Writing 4* present a wide range of stylistic possibilities, they offer perspectives on history and concomitantly bring to the fore *tranches de vie* which are variously depicted—realistically, surrealistically, experimentally, traversed by gothic, magic realist, or minimalist suggestions—and which highlight the unlimited ways of telling stories. The evocation of urban and suburban landscapes as in Adam Aitken’s “A Walk in the Cross”, Tanya Dalziell’s “June and Heather” (a real gem which evinces the quality of a very promising writer) and in Peter Minter’s poetry, communicates to the reader a sense of place which is palpably Australian. The inclusion of drawings—by cartoonist Judy Horacek and artist Jimmy Pike in the short stories “No One Can”, written by Horacek herself and “To Jupurr”, by Pat Lowe—appears in this *New Writing* series for the first time; it conveys the conflation and the mutual fostering of words and images, which are symptomatic of yet another new direction which some Australian writers have pursued in their fiction in the 1990s, and which ultimately adds a further dense layer to the rich literary soil of the antipodes.

The next appointment with *Picador New Writing* is in two years’ time: new unpublished works will provide us with further suggestions and with an overview on Australian literature at the threshold of the millennium to come.

Roberta Buffi

Australia

Segnalazioni Australia

Beth Yahp, *The Crocodile Fury*, (HarperCollins, Australia, 1992), Flamingo, 1996.

Questo bellissimo romanzo, di una scrittrice di nazionalità australiana, nata in Malaysia, figlia di madre malese e di padre cinese, ha già avuto un notevole successo internazionale. Uscirà presto in italiano, tradotto da Roberta Buffi, presso l'editore Tranchida di Milano. E' uno strano romanzo, con qualche nota gotica, dove si intrecciano magia e realtà quotidiana, superstizioni e saggezze, storie popolari e storie familiari, folclore e storia; ci sono draghi, fantasmi, misteri e segreti, c'è amore e dolore; e c'è la furia del coccodrillo, che non è quello che ci si potrebbe aspettare, ma appunto uno dei segreti del libro, che il dipanarsi della storia rivelerà. Beth Yahp ama raccontare, si è formata a una grande tradizione di racconto orale; la nonna le raccontava storie, favolose, mitiche, popolari, inventate al momento sullo spunto di oggetti e eventi; i racconti, provenienti dalla unione creativa di realtà e immaginazione, a poco a poco danno forma alla realtà. L'io narrante è una fanciullina cino/malese che cresce in un convento cattolico retto da suore. Il convento è pieno di personaggi e pieno di storie che si accumulano e si intrecciano, narrate in un bel linguaggio ricco e sonoro, fino alla epigrammatica conclusione, che è simbolo, metafora, allegoria concisa della ricerca di se stessi.

Così comincia il romanzo:

"La voce di mia nonna mi risuona nelle orecchie: *Sputa sempre tre volte per scansare la sfortuna. Non guardarti mai indietro quando cammini da sola di notte, anche se qualcuno ti batte sulla spalla. Ci sono tre candele che fanno cerchio intorno alla testa di una persona, una dietro e una su ogni lato. Non girare mai la testa all'improvviso, si spegnerebbe una candela e i fantasmi verrebbero di corsa a prenderti.*

Ho passato gran parte della mia vita in un convento. Quello è il posto da cui cominciare. Il convento si trova su una collina al confine con la città, vicino a una riserva nella giungla che ogni giorno inghiotte e sputa fuori camion pieni di soldati. Nella giungla c'è una tribù di scimmie comandata da un bandito con un solo braccio che guida scorrerie nella sala del personale per rubare le provviste. Anche se le insegnanti ci sono abituate, scappano via urlando ogni volta che le scimmie si dondolano dietro le porte. Seguendo il loro esempio, anche le ragazze scappano via urlando, ogni occasione è buona. Le ragazze del convento sono conosciute come le Suore Urlanti".

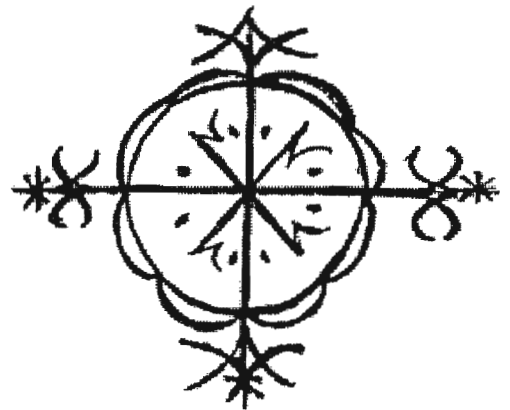
Un racconto inedito di Beth Yahp è

pubblicato in questo numero, appunto nella sezione dedicata agli inediti.

Sally Morgan, *Lamia Australia*, Traduzione di Maurizio Bartocci, Theoria, Roma, 1997.

Il titolo originale di questa autobiografia/romanzo, che ha giustamente avuto una grande risonanza internazionale, è *My Place*; pubblicata nel 1987 in Australia, nel 1988 da Virago, ha avuto varie ristampe, fino all'ultima, che è di quest'anno. I nomi delle persone, o personaggi, in questo libro sono stati cambiati, ma la loro storia ripercorre quella della famiglia della scrittrice, che, a un certo punto della sua vita decide di scoprire, o riscoprire le sue origini. Intraprende così un viaggio reale e metaforico verso il luogo natale di sua nonna, e la metafora del viaggio si espande in pellegrinaggio, nella allegoria della storia del popolo aborigeno, misterioso e sventurato, che abitava l'Australia prima dell'arrivo dei colonizzatori. Gli aborigeni hanno subito depredazioni, razzismo, disprezzo, qualcosa vicino al genocidio, e hanno imparato a tacere, a nascondere le proprie origini, fino a che qualcosa ha cominciato a cambiare, e, a poco a poco, le persone che vivono nelle pagine di questo libro hanno preso a raccontare la propria storia, e ad acquistare consapevolezza delle proprie radici, e hanno anche cominciato a sentire la fierezza, come accade all'autrice, di essere aborigeni. Un libro affascinante, emozionante, misterioso fino alla fine, e di alto valore morale.

F.R.Paci





6 ft.
1.8 m.

Bernard Assiniwi, *La Saga des Béothuks*, Arles, Leméac/Actes Sud, 1996, pp. 424

Degli oltre 30 titoli pubblicati dal 1971, il terzo romanzo dello scrittore algonchino Bernard Assiniwi, *La Saga des Béothuks* (1996), è forse il primo *roman amérindien* in lingua francese a riscuotere un ampio successo nazionale ed internazionale. L'autore vi dimostra con esplicita evidenza come il suo essere scrittore sia il risultato di una consapevole rielaborazione artistica della tradizione orale integrata dai meccanismi del romanzo all'europea.

Nato nel 1935, oltre alla cultura tradizionale trasmessagli dal padre, i suoi studi e i suoi interessi artistici lo portano ad una carriera di ricercatore in storia autoctona che trova nella scrittura il mezzo più efficace per arrivare al vasto pubblico. Parla otto lingue autoctone ma è l'educazione ricevuta prevalentemente in francese che lo spinge nei suoi libri ad esprimersi attraverso questa lingua.

A partire dagli anni '70, in Québec, sentendo l'urgenza di conservare la loro specificità culturale, i Nativi intensificano rapidamente la loro produzione scritta. Bernard Assiniwi lavora da tempo con profonda passione allo sviluppo di questa recente letteratura.

La Saga des Béothuks narra la storia del popolo beothuk a partire da un tempo indeterminabile intorno all'anno 1000, fino al 1829, data in cui muore l'ultimo membro della comunità, sì che i Beothuk di Terranova si estinguono definitivamente. Tuttavia non è un romanzo "strappalacrime" né una nostalgica apologia a posteriori della purezza dell'antica vita tradizionale. Assiniwi sa che una tale opera non servirebbe molto ai lettori nella conoscenza di questo popolo scomparso e quindi organizza il suo messaggio in maniera più sottile ed incisiva. Fa leva sui sentimenti e le emozioni del lettore trattando problematiche originali poco affrontate in genere dalla letteratura amerindia, strutturandole poi seguendo l'insegnamento della tradizione orale.

Tre parti suddividono il romanzo: il viaggio iniziatico del giovane Anin che sarà il primo ad intraprendere il giro completo del suo mondo (l'isola di Terranova) e che fonderà la nazione beothuk diventando così «l'ancêtre», il mitico eroe fondatore; l'arrivo di Giovanni Caboto e dei primi invasori che determina l'instaurarsi di tutti i conflitti del romanzo; infine il genocidio vero e proprio, che fra '700 e '800 porta i Beothuk a subire lo sterminio. Le tre parti, ben distinte e indipendenti, possono essere lette separatamente

mantenendo ognuna senso compiuto, coerenza e anche continuità con le altre.

La fitta trama d'azione non risparmia colpi di scena e fin dalle prime pagine Anin incontra dei Vichinghi e dei Celti venuti ad esplorare le coste dell'isola. Assiniwi vuole mostrare vari aspetti poco "pubblicizzati" dalla storia ufficiale del "Nuovo Mondo" smentendo in questo caso, con documentata decisione, il "copyright" cabotiano. Ne approfitta poi per costruire numerose avventure in cui si alternano personaggi storici e attori immaginari. Inoltre gli affascinanti parallelismi fra la tradizione beothuk e l'esoterismo dell'antica tradizione celtica sono estremamente riusciti.

Molte problematiche si alternano in questa atmosfera: la sessualità ed in particolare il lesbismo presso le donne beothuk vengono trattati ad esempio con ricca insistenza, precisione, e notevole coraggio espressivo senza omettere taglienti frecce alla Chiesa, ai missionari e alla bigottia inglese. Il delicato problema della troppa rigidità delle regole claniche tradizionali viene ugualmente affrontato di petto. Assiniwi sostiene la possibilità e la necessità di modificarle in accordo con le condizioni esterne in cui i Nativi si trovano a vivere, purché ciò avvenga con discernimento, saggezza, gradualità, e solo se indispensabile. Con fermezza e rancore denuncia invece la crudeltà delle imposizioni straniere che hanno voluto cancellare definitivamente ciò che gli Europei non capivano e di cui avevano paura.

Facendo parlare personaggi e narratore, l'autore si rivolge al lettore non-Indiano ma anche, e con altrettanta determinazione, alla sua gente. Tuttavia non attribuisce i problemi che evoca a dei *bons sauvages* immacolati: i Beothuk, come gli altri Nativi Americani, sono presentati come esseri uguali ad altri e a tutti, con pregi e difetti, buon senso e testardaggine, amore e gelosia. I personaggi sono infatti ricchi di umanità, sono descritti in maniera completa e realistica, ben costruiti sul piano linguistico. «Anin l'initié» ad esempio, dopo aver combattuto si stanca e sente il bisogno di dormire, dopo aver visto una bella donna ha voglia di portarla con sé sotto una pelle di caribù, e dopo esser stato ferito gravemente vomita l'anima sebbene abbia lo stomaco vuoto. Il narratore aggiunge che se mangia troppa lepre gli viene pure la diarrea...

I Beothuk di Assiniwi commettono anche degli errori e, sebbene abbiano effettivamente raggiunto una stretta simbiosi con la natura, durante una grande battuta di caccia, fanno un massacro di caribù (e di Beothuk) per un banale errore di calcolo nella strategia. L'autore dipinge quindi una realtà in cui vige

la legge del più forte, severa ma naturalmente equilibrata. La profonda dolcezza dei Beothuk non viene peraltro omessa dal testo.

Nella prima parte spicca indiscutibilmente la figura di Gashu-Uwith, l'orso. È una presenza fugace le cui epifanie avvengono sempre nel mistero. Riconosce e segue Anin ovunque lanciando messaggi che solo l'iniziato riesce a capire e che lo aiutano a superare pericoli e situazioni critiche. Non vi è però mai la certezza che questi sia realmente il suo spirito protettore, come sostiene fermamente Anin, o se i due siano solo legati da pure coincidenze.

Gli stessi Beothuk sono caratterizzati da una leggera evanescenza e si manifestano sempre come aggraziate emanazioni della natura. Appaiono e svaniscono come spiriti fondendosi a qualsiasi elemento rendendosi a volte invisibili. Questi «*Sauvages fantômes*» usano infatti il loro potere soprattutto per far leva sulle paure ottuse degli Inglesi.

Il vocabolario adottato è quello beothuk a noi giunto e le parole in lingua si alternano ad un registro molto caratteristico come i «*cycles des saisons*» e i «*cheveux couleur des herbes séchées*», con l'esito di trasportare inevitabilmente il lettore nei ritmi e nei modi di vedere di questi primi abitanti di Terranova.

Il filo conduttore del racconto rivela una fantasia tutta impregnata di tradizione orale. Il narratore che accompagna il lettore, inizialmente onnisciente, man mano che si avvanza nella lettura presenta limiti sempre più umani. Solo alla fine dell'avventura di Anin si fa palese infatti che tutta la prima parte non è altro che il racconto di una «*mémoire vivante*» beothuk, sì che il lettore ha assistito ad una serie di avvenimenti che davano l'illusione che si stessero producendo in quel preciso istante ma che, in realtà, erano già mito da tempo. Assiniwi concede in questo modo il privilegio di assistere all'origine e al processo di formazione del mito.

Dalla seconda parte in poi, dall'invasione europea fino alla fine, il romanzo diventa il racconto delle varie «*mémoires vivantes*» della nazione che trasmettono ai giovani del clan (e ai lettori), la storia degli avvenimenti che hanno segnato la scomparsa del loro popolo. E come in un incontro in cui, attorno ad un fuoco, vari oratori si cimentano in performance ricche di mimica, ripetizioni, canti, le varie memorie del romanzo si passano la parola e si rivolgono direttamente al pubblico ricordando, rivivendo, soffrendo. Il dialogo con il lettore è continuo e coinvolgente: «*Nonosabasut n'était pas notre chef. Notre communauté était alors réduite à quelques individus. [...] Il est faux de prétendre que nous étions sous son autorité ou que nous étions encore une tribu. C'est là une expres-*

Canada

Normand de Bellefeuille, *Nous mentons tous*, Montréal, Québec/Amérique, 1997, pp.192

sion des non-autochtones que nous ignorons dans notre langue. Nous étions une nation divisée en différents clans symbolisés par des animaux protecteurs habités par les esprits de nos parents réincarnés. Est-ce clair pour vous tous? Moi, Shanawditith, mémoire vivante, je n'ai pas envie de répéter».

Lo stile di Assiniwi è tagliente ed incalzante. Emergono un forte humor ed una sottile, spesso triste ironia. Sembra che i Beothuk trovino buono ogni pretesto per farsi una risata e, anche quando sanno di avvicinarsi alla fine, tale spirito non manca mai di farsi sentire: «Qui est le Bouguishamesh [l'étranger]? demanda papa. — William Cormack, un scientifique anglais qui veut rencontrer des Béothuks pour comprendre la mort chez eux. — Eh bien, il tombe bien, dit papa, ils sont presque tous morts. Il pourra les étudier à son goût, personne ne l'en empêchera».

Perché avere scritto un romanzo storico così imponente? Una risposta viene data attraverso il vecchio e saggio Camtac secondo cui «les Béothuks vivraient toujours, même quand mourrait le dernier. Il continueraient à vivre en d'autres. Dans d'autres mémoires. Dans d'autres apprentissages. [...] Il y aurait toujours des Béothuks dans le monde entier. Car il y aurait des choses à apprendre». Anche Shanawditith, l'ultima memoria vivente della nazione, lo ripete prima di morire nelle frasi che chiudono il libro: «Je savais que les Béothuks vivraient toujours, car il y aurait toujours des vrais hommes, même s'ils n'ont pas la peau rouge». Assiniwi sa bene, infatti, che ad ogni lettura, il lettore, chiunque esso sia, farà rivivere i Beothuk di Terranova e continuerà ad imparare da loro. Forse è questo il senso e l'origine de *La Saga des Béothuks* nonché il potere della scrittura che Bernard Assiniwi, un Indiano del Québec, utilizza oggi.

Maurizio Gatti

Nous connaissons tous le paradoxe du menteur: il peut dire "j'ai menti" et affirmer sa propension au mensonge; il peut aussi dire "je dis la vérité" et confirmer sa réputation de menteur invétéré; mais il ne peut pas dire "je mens" sans entrer en contradiction avec lui-même, car il dirait alors la vérité et il ne serait plus ce qu'il prétend être. Mais qu'advient-il quand le menteur cherche à déjouer ce paradoxe en prétendant que "nous mentons tous"? Nous soupçonnons qu'il n'avoue pas toute la vérité, et que la confession que nous entendrons sera la plus retorse des fictions...

Normand de Bellefeuille nous livre son premier roman. Plus connu comme poète et comme essayiste, aguerri à l'art de rythmer les mots et de jouer avec les formes, l'auteur de *Nous mentons tous* nous a tramé une œuvre fort bien figolée. La trame, proprement dite, est tissée à la manière d'une fausse intrigue policière (en vérité, il s'agit d'une intrigue amoureuse) qui donnera lieu à une enquête policière tout aussi factice (mais "vraie" sur le plan affectif), laquelle n'est que la projection fantasmagorique des tendances obsessionnelles (dénies) et phobiques (désavouées) du pseudo-détective qui s'improvise, bien malgré lui, photographe.

Cet homme, dont on ne connaît pas le nom, a été délaissé par sa compagne dont on ne sait à peu près rien sinon qu'elle s'appelle Raphaëlle, et qu'ensemble ils ont eu un "enfant-mort". Il se met à recevoir périodiquement des lettres qu'elle lui envoie d'Italie. Les dates ne concordent pas et l'homme soupçonne même que le lieu d'expédition, Venise, ne correspond pas à la réalité. Ce pourrait être Florence, Milan ou Rome. Peut-être même Sienna ou Bologne? De plus, il y est question de tromperie, éventuellement de duperie. À l'aide de vieilles photographies, il amorce son enquête qui prend l'allure d'un décompte obsédant, car notre détective a la manie des chiffres qu'il semble avoir hérité de son père comptable. Parallèlement, il doit préparer la bande-annonce d'un film librement inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, en compagnie du réalisateur, de la scénariste, de la vedette et d'un autre acteur qui forment un vieux cercle d'amis à Montréal. Les scénarios se multiplient, plus invraisemblables les uns que les autres à force de coller à la réalité, et notre homme finit par trouver la clef de l'énigme ou le lieu de sa vérité... à Rome.

La trame, complexe en soi, reçoit un

traitement formel qui la rend encore plus intrigante. Le récit est combiné en trois parties, auxquelles s'ajoute un épilogue. La première et la troisième parties se composent de trois chapitres chacune; la deuxième partie n'en contient que deux, de sorte que l'épilogue pourrait bien constituer le troisième chapitre différé de la partie centrale du roman. L'effet de symétrie est renforcé par le changement qui intervient dans la voix narrative: la première et la troisième parties sont en effet écrites au "il", tandis que la deuxième partie et l'épilogue sont écrites au "je". Par contre, l'imbrication d'une structure binaire dans la mesure ternaire, et plus encore l'effet de décalage qui survient entre l'épilogue et le reste du roman, déstabilise cette apparente symétrie. On en déduit que le jeu chiffré n'est pas l'apanage exclusif du protagoniste-narrateur...

Deux techniques spéculaires sont particulièrement exploitées dans ce roman qui se prête bien aux jeux de miroirs: la mise en abyme — procédé généralisé à tout le roman, à la fois pastiché, parodié et "retourné" — et les effets de dédoublement qui alternent d'une partie à l'autre. Chaque partie du roman est en effet coiffée d'un titre qui reviendra, au fil de la narration, pour titrer une photographie ou une des "versions" du scénario du film annoncé. Le titre même du roman, *Nous mentons tous*, sert à désigner une de ces versions, tout en constituant l'incipit du roman que le protagoniste-narrateur projette d'écrire. Par ailleurs, «je» étant un autre (ce qui implique que le menteur peut parfois dire la vérité), l'auteur joue du dédoublement fiction/réalité pour faire du protagoniste de son roman le personnage d'un récit hétérodiégétique et le narrateur homodiégétique du "même" récit.

Ces mises en abyme douteuses sont remises en abyme, plus sérieusement, par la figure discrète mais omniprésente du retournement. En effet, "retourner", dans tous les sens du verbe, constitue le vrai leitmotiv du roman (accompagné de son contrepoint, le "i grec" qui ponctue inlassablement les saillies humoristiques des dialogues): revenir sur ses pas, renverser les rôles, se transformer... Le sujet même du film, qui ne sera pas tourné dans le roman, se retourne contre le "faux" spécialiste de la bande-annonce. *Les Métamorphoses* d'Ovide finissent par s'emparer de ce personnage qui n'est pas sans rappeler, à son corps défendant, le Grégoire Samsa de Kafka. De l'homme de l'ordre qu'il est, il évoluera de plus en plus, à l'image du cafard de *La Métamorphose*, dans le désordre que lui impose "sa" Béatrice: non pas celle du film avec qui il fait l'amour (les deux scènes érotiques, soit dit en passant, sont très à point), mais l'autre qu'il aime vraiment. À la fin tout

rentrera dans l'ordre, apparemment, quand, à Rome, il comptera les pas de celle qui l'avait quitté et qui, déjà, s'avance vers lui.

Il y aurait encore beaucoup à dire à propos de ce roman peu prolixe mais très compact, et sur l'image de l'auteur qui en émane. De toute évidence nous avons à faire à un "intellectuel" qui préfère le clin d'œil intelligent et malicieux à l'étalement de sa culture. Les renvois à la psychanalyse, à travers la figure du père comptable et les épisodes de l'enfant-mort, sont à la fois joués et déjoués, ce qui ne les empêche pas de s'intégrer parfaitement au tissu romanesque et d'en constituer les moments les plus émouvants. L'intertextualité plus intéressante n'est pas toujours celle qui s'affiche mais l'autre, plus insidieuse, qui se profile ici et là: par exemple, dans la scène où tous les personnages sont réunis pour entendre la version finale et "véridique" du scénario du film. La mise en scène est construite exactement comme dans un roman d'Agatha Christie, quand Hercule Poirot rassemble tous les suspects dans la même salle, moins pour désigner le coupable que pour jouer à la vedette en élucidant l'énigme. Or cette structure empruntée au roman policier est une fois de plus retournée: le réalisateur, qui cherche à incarner le rôle du détective, se fait voler la vedette par la scénariste qui fera ici figure d'oracle, mais sans que sa révélation ne nous soit communiquée.

Au-delà du vrai et du faux, le roman de Normand de Bellefeuille convainc. Écrit dans le sillon formaliste, du Nouveau Roman au roman dit postmoderne, l'auteur réussit là où bien d'autres ont échoué. Le fil narratif dont il s'est servi pour tramer cette œuvre de fiction ne passe certes pas inaperçu (l'effet est d'ailleurs voulu), mais il est assez fin pour couvrir minutieusement l'intrigue et la forme, et suturer les lacunes qui auraient pu se glisser entre elles. Le style, sobre et précis, est à l'image de cette minutie accordée aux détails qui caractérise le protagoniste-narrateur, et de la méticulosité avec laquelle tout le roman a été composé. Doublé d'un humour parfois étrange, qui oscille entre l'ironie et la farce "plate", on pourrait presque croire que ce style drôlement sérieux (ou est-ce l'inverse?) est à l'image même de notre auteur. À moins qu'il ne s'agisse de l'ultime mensonge auquel ce roman voudrait nous faire croire?

Gilles Dupuis

Lise Bissonnette, *Quittés et doubles. Scènes de réciprocité*, Montréal, Boréal, 1997, pp. 166

Quinze nouvelles composent ce recueil, d'une beauté sauvage et cruelle. Toutes les rencontres, tous les liens entre les humains, qu'ils soient d'amour, d'amitié, de sexe, de maître à élève ou familiaux, sont marqués par une perte irrémédiable des illusions. L'autre est insaisissable et toujours prêt à mettre en oeuvre une vengeance subtile, comme celle de l'écrivaine célèbre que son mari désire voir mourir et qui, par la force de son écriture, déjoue ses pièges et le renvoie à sa médiocrité d'intellectuel lâche "Son fiel est de génie, mon deuil est infini". Quant à Hélène Pasquinel, dans la nouvelle "Les ailes", jeune historienne passionnée par l'influence des femmes sur les idéologies politiques au Québec, elle ira d'échec en échec, car elle est incapable d'accorder la moindre attention aux désirs de l'autre, et perdra ainsi son amant en voulant lui imposer un enfant qu'il ne désire pas, ne se rendra pas compte que le brillant professeur pour lequel elle éprouve de l'attrance n'aime que les garçons; quant à sa thèse, elle ne lui attirera que des critiques imméritées à cause de son ambiguïté. "Hélène Pasquinel est disparue depuis six mois (...) Mais là où elle est, dans sa tête envahie d'algues qui croissent et se multiplient, personne ne la trouvera".

La plupart de ces nouvelles côtoient le fantastique; une en particulier, *Le colombarium*, met en scène un cimetière où le gardien trouve des manuscrits sur la tombe d'hommes qui, au cours de leur vie, ont maltraité les femmes qui les ont aimés. Les responsables de cet acte étrange semblent être deux femmes, dont l'une est morte alors qu'elle lisait *Soifs* de Marie-Claire Blais: l'incipit magnifique du texte décrit les personnages du roman qui accompagnent cette lectrice privilégiée qui avait été l'une des rares à les accueillir sans réserve.

Quinze textes très denses, dont l'écriture est à la fois poétique, faite de raccourcis et d'images brûlantes, et prosaïque, où le sexe surtout est dit sans détours; chacun d'eux dévoile, parfois abruptement, les ressorts pervers et subtils de la cruauté qui semble être la trame de nos vies. Lise Bissonnette révèle une grande maîtrise dans ce genre difficile qui se prête particulièrement à la vision fragmentaire du réel et qui connaît actuellement un succès certain dans le continent américain.

Dominique Paravel

Twice Born Hogg, Introduction to Barry Callaghan's *Hogg: Poems and Drawings*

James Hogg is a historical fragment in the Canadian collective memory and an object of Barry Callaghan's book-length poetic and pictorial portrayal. Originally published as *The Hogg Poems and Drawings* in 1978, the work was, in the words of Hayden Carruth, a renowned American poet, "an event of signal importance, registered as such in the consciousness of readers throughout North America." However, Hogg was destined for a second birth, almost twenty years later. In the intervening period, Callaghan had written two other collections of poetry, *As Close as We Came*, 1982, and *Stone Blind Love*, 1988. It was the latter collection that dovetailed with *The Hogg Poems and Drawings*, expanding its already significant scope — the individual's quest for singularity in a divided world — and reinforcing its central theme of hope lost and regained. In 1997, Callaghan collapsed the two books, revised the texts, and the new Hogg was reborn in *Hogg: The Poems and Drawings*.

Both Hogg's have enriched the Canadian imaginative space with a powerful vision that brings together the topographies of two disparate urban landscapes, Toronto and Jerusalem, superimposing one upon the other, collapsing the time that separates their historical beginnings. The representation of the two cities is unique in Canadian poetry — it not only juxtaposes them along the line of "new" and "old," or "profane" and "holy," but it also makes them, through inversion, into a demonic parody of each other. Hogg's Jerusalem is a palimpsest of ancient religious fervor, unquenched zealotry and transcendence, a mythical and mystical "New Jerusalem," with its gates forever closed, forever assailed — a place of deferral. But it is also a place of physical reality, of sensuous and sensual encounters, of war, darkness and decay — a trap, an illusion, and an impossibility. Hogg's Jerusalem is where the inexplicable, that has eluded pilgrims for centuries, is transformed into the phenomenal, where myths appear as flesh. Similarly, Toronto — the young metropolis in the New World, a utopian mirage in the cranium of its politicians and urban planners, a glowing city of glass and steel where new pilgrims come from around the world to chase their illusions — is revealed through its actual voice. The voice Hogg hears and recounts is, in fact, a polyphony of a hybrid city, an amazing array of unofficial cadences and rhythms. And all this is contained within a poetic form — the long poem — that is most

Canada

appropriate for the task at hand.

The journey of Hogg the pilgrim, the questing contemporary urban consciousness, requires the fluidity and the duration of the form, which Callaghan, with Hogg as his doppelganger, achieves. The contemporary long poem, frequently identified as post-modern, is, unlike its nineteenth-century manifestation — the narrative or epic poem — less interested in staying put within the discursive mode, within impersonal, public speech. Instead, it shares the emotive tonalities and symbolic textures of the lyric — though resisting brevity — with the monumentality of the archetypal situation inherent in the epic — let us say, the hero's obligatory descent into the underworld. The contemporary long poem is a hybrid form, constantly under the siege of deconstruction. It allows for cross-generic interplay, embedding into itself other forms of representation, from documents — true and apocryphal — photographs, musical scores, to drawings, interviews, memoirs, etc. It can undercut the highbrow purpose of a traditional narrative with the irreverence of parody, self-parody; it can slow itself down with deferrals, with the sudden sidestepping into the unanticipated, and speed up with leaps that can join eons, collapsing time, becoming omnidirectional. The contemporary long poem poet — according to Robert Kroetsch, a distinguished Canadian writer and literary critic — is faced with one problem, the need to honor "our disbelief in belief;" to "recognize and explore," in other words, "our distrust of system, of grid, of monism, of cosmologies perhaps, certainly of inherited stories — and at the same time to write a long work that has some kind of (under erasure) unity."

Since the 1960s, the Canadian literary chronology has been regularly punctuated by the appearance of an astonishing number of long poems — all of them unhinging "inherited stories" — from Phyllis Webb's *Naked Poems*, with its linguistic sparseness and a Jungian claustrophobic enclosure, to b.p. Nichol's ten-volume poem, *The Martyrology*, which, dealing with the sanctity of words, could end only with the death of the author. Nichol's ongoing work was, as Eli Mandel described, "a life-sentence," which in English means both life-imprisonment and a life-long poetic line. Margaret Atwood in *The Journals of Susanna Moodie*, and Michael Ondaatje in *The Collected Works of Billy the Kid*, revisited historical/legendary personalities and re-cast them as our contemporaries. In the process, they interrogated historical assumptions about two different cultures, the Canadian colonial steeped in the garrison mind-set, and the American "frontier" mentality of conquest, whether physical or neurological. Behind both

poems lurk the mighty shadows of other peoples' stories. Likewise, though with a difference, behind Daphne Marlatt's *Steveston* and Christopher Dewdney's *A Paleozoic Geology of London, Ontario*, we discern a shadow imposed by a genius loci, by its historical text, its archeological/geological script. While Marlatt inhabits the proreceptic vision, played with William Carlos Williams in his long poem, *Paterson*, Dewdney applies a geological methodology of a scientist, turning nature, from fossil to moth, into a personae dramaticis. And, of course, one could go on naming other poets and describing other poems, particularly those that deal with the non-European immigrant experience, such as Dionne Brand's *No Language is Neutral* or Andrew Suknaski's *East of Myloona*. The list is long and varied.

What Hogg: *The Poems and Drawings* has in common with other long poems is the notion of locality and history. Callaghan's Hogg is not a displaced person looking for a place and an identity. Rather, he is locked within a specific locale even when he travels elsewhere, because the locale where he situates himself is his perception of an actual place. His Toronto/Jerusalem is logos poeticos, in the Herodotean notion of history. Like Atwood's Susanna Moodie, Callaghan's James Hogg is our Gothic ancestor, someone who forcefully inscribes himself onto the Canadian landscape (he allegedly constructed a place of worship in what is today Hogg's Hollow, a suburban part of Toronto). And like Moodie, Hogg embodies what can be described as the primal Canadian immigrant experience, the white man's fear of an alien and inhospitable environment, an environment Callaghan has described as a "land of eelgrass and ice and snow." However, this is the point where the similarity between the two characters ends. While Atwood and her Susanna Moodie are distanced because of the existence of another text — Moodie's own *Roughing it in the Bush*, a well known first-hand dramatization of the immigrant experience — Callaghan and Hogg are hardly distinguishable from each other, the lines of their identities are blurred. Callaghan did not have to accommodate Hogg's voice, Hogg as a document. He created a voice for him and turned him into fiction. He metaphorically ate him — ate the pig.

What we know of the historical James Hogg is a trace, which makes him an archetypal Canadian. He is known to have built a place of worship on his land and to have betrayed the 1837 Mackenzie Rebellion, a liberal uprising against the Tory (conservative) oligarchy. The fact that he found, as Carruth observes in his introduction to the new collection, "his destiny in betrayal," influenced the poem's the-

matic, structural and moral make-up. Callaghan could not have chosen a more unlikely double — Hogg is the "antithesis of everything I am," he has written "Scot, ambitious farmer, Tory, and an informer..." As his doppelganger, Hogg represents Callaghan's own demons, which are our demons: the dark, tormented and vulnerable side of one's embattled psyche. The idea of betrayal, of being a traitor, is for Callaghan a reality lurking behind every human impulse, directed not only outward, but also inward. In betraying a cause — a revolution — Hogg also betrays himself. As William Kennedy has suggested, Hogg is what the Irish would call "the traitor betrayed." And yet, because of his name (in English, hog is a pig and, incidentally, Toronto is still today called in popular terminology "Hog-town"), Hogg becomes a porcine metaphor who stands for appetite and abundance, but also for cleverness and toughness. Hog images are sustained throughout the work, keeping it anchored to the ground level of human experience.

Another important feature of the contemporary Canadian long poem is that of the journey. The questor — a familiar Canadian fictional type — is released into a larger world from the one he has known and outgrown so that he can map out the "geography" of his presence in time and space. The completion of the quest is signaled by the birth of a text, which in Canada, because of the country's late and colonial beginning as a nation, is of particular significance. The Canadian quest — and here Callaghan's poem is an excellent example — is a double journey: a journey away from and towards a home. Metaphorically, the double journey that Hogg undertakes, is a return from death and darkness to life and light and from a divided world of betrayal and self-betrayal to that of wholeness and redemption. In actuality, Hogg returns to a place where he can claim his singularity and, in turn, recognize the singularity of his place of origin, his Toronto.

The beginning of Hogg's quest — Callaghan calls it a pilgrimage — is situated in a displaced reality, in a world of nightmare where metamorphosis and the collapse of time regulate the poet's vision. The historical Hogg enters the poem — comes up for air — through the frame of rebirth. But the rebirth is, in fact, an orgiastic, sinister and humiliating sacrifice — he is crowned with a "dead pig's tit," dragged and feathered and broken with "a two-by-four." Hogg, like Christ or Osiris, is turned into a public spectacle. Because he is "a man in search of his singularity," as Callaghan describes him, he is always "thunderclapped by life" and by his "fellow men." Hauled back from the dead into the

Canada

violent world of the living, the contemporized Hogg prepares to commence his quest with his own ritualistic diving into the murky waters of Lake Ontario, in what can be described as a sacramental act of cleansing. He leaves behind the shore of desolation, decay and death — “a mound of bristle and maggot.” Even though the water is cold and slimy, it feels like “ointment.” As Hogg re-emerges, “crashing into the air,” he “gulps down” the darkness that has surrounded him. In the act of “swallowing,” he erases, at least momentarily, his past and present and relocates himself in Jerusalem.

The first of the three books that constitute *Hogg: The Poems and Drawings* describes Hogg in Jerusalem, on a new ground he must traverse. Pages are now the site where his relationship with a local woman matures into a consummate love affair. Presented in a sequence of intensely lyrical love poems — unlike anything that can be found in the usually timid Canadian repertoire — the privacy of the relationship begins to suggest entrapment. The more Hogg wants to protect the interiority of the relationship from any outside interference — i.e., the lover’s overwhelming world — the closer he comes to arresting his quest, which is far from over. He must be moving on along that obligatory trajectory imposed by the long poem that passes through the “underworld,” where the protagonist’s true self is tested. Love, which propels this part of Hogg’s journey, is rich, dark, and dangerous and, above all, ambiguous, not the one found in a romance quest. It is, to quote Kennedy, “achingly real, indissoluble, that will go nowhere but forever.” The woman, with whom Hogg falls in love, though she will betray him, is not a stereotypical temptress, a mere object of male desire. She is an active presence who gives and takes, capable of transgression but also of fierce loyalty. She completely occupies her environment, assimilates to herself all its contradictions. She is the place — a place that has entered our imagination as both heavenly and terrestrial — and she gives Hogg the key to enter its true dimension. In one of the central poems on this section, “And So to Bed,” the lover, as Eve, sees that light is simply an absence of darkness, and the other way around. She points out the fraudulent nature of a binary world that keeps the white and the black sheep separated in a sort of apocalyptic anticipation. Adam is God’s dark side. The second Adam, who enters the poem to hang himself in the first Adam’s stead, reinforces Callaghan’s idea that the two are inseparable, that the sinners and the sinned against are part of the same circle, that the divine/mythical cannot be disentangled from the human.

The love lyrics in this section are interspersed with poems that annotate Hogg’s acute observation of Jerusalem from his singular point of view. Hogg’s voice shifts as he wanders through the labyrinthine pathways of the ancient city — it modulates itself from being irreverently loud to contemplatively hushed. The place comes alive with strange characters, powerful smells, exotic foods, mysterious sounds, unexpected color schemes — the entire city, though real in its particulars, is like a mirage. Hogg’s forward peregrination expands referentially. City streets are accounted for and places of worship named — we walk along The Street of Chains or witness a scene at the hillside cairn for Saint Eulalia of the Severed Breast. The lyrical moves into the documentary; the self-referential becomes historical; the margins that separate the present from the past are erased. Hogg’s attention, focused on the present, keeps dissolving as he introduces his reading of the past texts. In the poem “The Emperor’s Imperial Beak,” he leads us through Suetonius’s fragment into the nightmarish vision of Flavius Titus’ defeat of Jerusalem: “Centurions sealed the gates with molten lead / and of the dangling, paltry dead / they made a hanging garden.” The only way to bring the past closer is by erasing the distance that separates us from it. In Callaghan’s Jerusalem, everything occurs simultaneously. The city itself is a text, a palimpsest in which we can trace ourselves through time.

Leaving Jerusalem, Hogg begins his homeward journey, commencing the second leg of the quest. The moment he exits the dream of Jerusalem he finds himself in the dream of silence, which constitutes the second book in the collection. Here, Hogg externalizes what must have been a disorienting recognition of a collapsed relationship with a woman he loved and of a bungled quest in a sequence of extraordinary visual images, introducing into the structure of the Canadian long poem a brand new feature, the pictorial fragment. Through this sequence, the inexplicable and the unspeakable are laid out before the reader — a world that obviously reflects Hogg’s psychic landscape. As we enter this world and begin to meditate on its symbology and its spatial representation of images, we are struck once again with the extent to which Hogg’s sense of the world is both fragmented and whole at the same time. In this re-assembled body-landscape, the boundary between illusion and reality is broken down. As in Hogg’s life, as we have come to know it, everything is and is not what the eye sees and what the rational mind translates into conventional codes. Hogg’s drawings, unlike his language, de-codify his world, turning it literally into

flesh — the word is incarnate, the landscape anthropomorphized. Art critic Nancy Beale, reviewing the recently held exhibition of Hogg’s drawings at the Carleton University Art Gallery, encapsulated Hogg’s pictorial energy as unbound — “there is a sense of freedom in letting the body go in all kinds of fleshy directions. As though a mental corset’s been loosed.” Indeed, the reader is allowed to glimpse a private psychic space, is carried on by the current of a pictorial stream of consciousness. However, to Vera Frenkel, a leading Canadian visual artist, Callaghan’s drawings are so “given over to pain that they contradict the forward trajectory of the poems.”

Pain? Whose pain? By reading Frenkel’s introduction to the exhibition’s catalogue, we discover that the drawings were produced by Callaghan at a time when he was hospitalized with severe arthritic pain. For Frenkel, this biographical fact is important because it explains the presence of pain in the drawings: the drawings, as she sees them, are the representation of the body in a state of crisis. This disclosed “self-reflexivity” in the construction of the meaning in Callaghan’s long poem draws our attention to both continuity and discontinuity within the work. The pictorial fragment is both a hermetic metaphor, enhancing our understanding of Hogg’s silence, and an autobiographical map of pain and suffering, featuring the author’s all-too-human need to find an outlet in art. Yet, regardless of pain, or because of it, the forward-moving trajectory of the quest remains in place. Hogg has not yet completed his journey. What his pictorial nightmare has given back to him is an understanding of the precarious and transitory nature of order and stability. What he sees in his experience, and what prepares him for his next destination — the entry into the underground world of Toronto — is the notion of how singular every aspect, every detail of life, is. His experience leads him to a vision of life as an extraordinary kaleidoscopic rose, a life that constantly reconstitutes itself and flows, to quote Frenkel again, “from one form into another: a toe is pure erectile tissue, a breast becomes an eye, a vulva straddles space like a vast mouth, and every torn limb in this angry romp through woods and wounds is in a process of self-healing through unexpected capacities for pleasure.”

In Book Three, Hogg is back home — a home he must still reclaim and repossess. The obligatory underworld trajectory is in this section transposed into an actual descent into the bowels of Toronto, which one of its mayors called “a whale of a city.” The subterranean world of the recently built subway line

Canada

provides Callaghan with a rich metaphor and ready-made structural principle. The subway not only connects the northern outskirts of Toronto — Hogg's place of origin, known today as Hogg's Hollow — with Lake Ontario, the city's southernmost boundary — where Hogg began his descent — but also serves as a contemporary *via dolorosa*. The subway stations are the Stations of the Cross, which Hogg must now traverse in order to strengthen his faith in himself, his place and his time. The journey is a form of prayer, echoing at this point more laudably the Christian mythopoetic ethos. At the same time, the poem becomes broader in scope — it embraces a larger social vision of the city, reflecting Hogg's expanding consciousness. Hogg's personal quest assumes epic proportions by foregrounding the multiplicity of voices that make up the story of the city, by figuratively becoming himself the city. Toronto is no longer just a geographical site, but also a linguistic one — a place of multiple meanings encoded in the ways its citizens speak. In the sequence of poems, including "Sisyphus the Crack King" and "Judas the Priest," Callaghan shows an extraordinary ability to re-create authentic voices that belong to their speakers, who themselves belong to the world seldom visited by most of us and even more seldom acknowledged as real. Hogg's ear hears for us, and by letting us hear what he hears he transforms absence into presence. Toronto is not a fixed ground. As we pass with Hogg, our trusted guide, through Toronto's underworld stations, a whole New World takes its place next to the one we have known, revealing what Adele Freedman has described in her review of the first Hogg, a Felliniesque carnival of "characters afflicted with inner-city madness."

Although the characters of the underworld are on some level distortions and deformations of the daylight reality, they are mostly parodic emanations of a sanitized vision of life embodied by Western man's obsession with scales and hierarchies, with high and low forms, with sacred and profane. Characters like Canned Heat the Hermaphrodite, Hell's Belle, John the Conqueroo Decatur, Bad Blood Jeremiah Stuck and so on, are really only "freaks" in the Rabelaisian sense, whose main function is to invert and remake public norms. Although marginalized by the dominant forms of culture, Hogg reconstitutes them into a kind of wholeness he has been searching for because he realizes that heaven and hell occupy the same space, that one is merely a parody of the other.

In one of the central poems in the book, "Judas the Priest," all the various aspects of Callaghan's design — structure, theme, and worldview — come together. They coalesce

in a vision of an undivided world, a world in which we have come to see, together with Jeremiah Stuck and Hogg, what Jesus knew: that betrayal is built into love. Because the essence of all life, according to the gospel of Jeremiah Stuck, is not mendacity but complicity, we are all Judas and Christ in one. With this revelation, Hogg's dark wanderings come to an end. He is born again, this time cleansed of self-pity, into a healed world. With his rebirth, Hogg has assimilated to his consciousness what is common to both individual and collective humanity. Callaghan has created an extraordinary long poem, mythopoetic in magnitude yet located within the passions and anxieties of contemporary reality.

Branko Gorjup

William Christian and Sheila Grant (eds), *The George Grant Reader* University of Toronto Press, 1997, pp. 495

The thesis of great writing cannot be encapsulated into a few smooth phrases. . . . the purpose of reviewing is not to show that the reviewer is cleverer than the author. . . . The point of this review is to persuade others to read this wonderful book, not to summarize it. 'The Civilization of Technique', 395.

Anthologies can change the way we read a writer. For example, Malcolm Cowley's 1954 *Portable Faulkner* accomplished more than introducing its subject to a new and eager audience. It also reconfigured his oeuvre into the chronicles of Yoknapatawpha, foregrounding this single aspect of his enterprise into its principal concern.

While no one unequipped with a luggage cart implant could ever call this volume 'portable,' it does seek to create a new audience for Grant. Why else define itself as an ideal starting point for those who have never read Grant as well as an indispensable reference for Grant specialists? With the first part of this statement, I would disagree, while generally endorsing the second. I can best begin, however, by describing its contents and their arrangement.

Arranged (mostly) thematically under six large headings, the Reader categorizes Grant's writings under such classifications as 'Politics and Morality,' 'Technology and Modernity,' 'Philosophy and Education,' and so forth. These various pigeonholings are not necessarily misleading or inadequate. Like any arrangement, however, they chart an editors' course through Grant's writings that readers may want to reshuffle. Each individual piece is preceded by a helpful editorial comment, plus a very illuminating excerpt from Grant's letters on the subject of the piece. Yet the selections themselves are heterogeneously presented, with no rationale for the form in which they occur. For example, 'Lament for a Nation' appears only as a series of excerpts selected according to unstated principles, while the brief essay, 'A Platitude' that first appeared in *Technology and Empire*, is printed in its entirety. Presumably, considerations of length lie behind this, but it would be helpful to have this explained to a reader. Similarly, a section of authorial commentary upon his own essay is omitted from 'Tyranny and Wisdom' (from the same collection), without a hint of this omission to the reader. A section of the Introduction offers a comment on the texts, but it concerns itself with matters of

spelling, punctuation and capitalization. Something is missing here.

At the same time, various uncollected pieces of some length appear in their entirety, as for example the lengthy Queen's Quarterly appreciation of the French fascist writer L.-F. Céline. Perhaps the editors assume that easily-available and already-collected pieces can endure abridgement, since the specialist reader will likely possess those volumes. But if that is the case (we are never told), what then happens to 'those who have never read Grant'? They find themselves introduced to the works that made him famous in abridged form, while his minor writings (or in the case of the Céline piece, writings requiring considerable prior understanding of Grant's position on a number of cultural and political issues) appear intact. This may not encourage them to read further.

What will those new readers find to be the message of the writings that they encounter? Who would they have come out into the desert to see? They will find an non-systematic philosopher of compelling style and concern, who offers a nuanced critique of modernity without denying its accomplishments. They will also discover in Grant an unwillingness to yield to despair balanced by a recognition that the absences of the present era are there to be experienced and contemplated rather than actively remedied. That is to say, the collection will hearten those who in some way already agree with Grant, who do not find themselves energized at the prospect of effecting radical change in the universal homogenizing state that seems increasingly the global norm. Readers examining him here for the first time, and not of a religious or contemplative disposition, will possibly find his message quietistic, unless they absorb Grant's conviction that thinking one's losses is itself a form of gain.

A perceptive critic has pointed out that Grant has been appropriated by writers on both the right and the left, who have taken Grant in the *la carte* fashion in which we now nibble at religion. That is often the way with compelling and individual thinkers. In my reading of this volume, any first-time reader coming to it without an a priori political or philosophical position will not be likely to finish it. The Reader is a selection for someone looking to find in Grant support for a position already taken, or one who has already sampled his most accessible and compelling work and wishes to explore his thought further.

If this selection is not really about creating a new audience for Grant (such an anthology, a brief and thoroughly annotated one, may well be needed), then it remains a treat for the

converted. The selections from letters that precede each piece, the inclusion of brief pieces that one may have missed, the appearance of familiar pieces within new contexts: all these delight anyone familiar with Grant's life and thought. But if you want to preach to the untaught, then begin with that devastating duo from *Technology and Empire: In Defense of North America*, and 'A Platitude.' The Reader reminds me of a French road map: engaging and useful, but only if you already know the way.

Dennis Duffy

Antonio D'Alfonso, *In Italics: A Defense of Ethnicity, Guernica Editions, 1996, pp.265*

One of the most important Italian-Canadian authors, Antonio D'Alfonso has collected 32 essays in this volume, a testament to his role as writer, translator and editor. Most are short essays, all deal with aspects of writing, publishing and reviewing books in English Canada and Quebec. D'Alfonso is very familiar with the culture and politics of Quebec since he was born and spent the first 25 years of his career there and published mostly in French. By 1994 this trilingual writer and editor had moved to Toronto and began to work primarily in English, though we still detect the influence of French and Italian in his choice of many words and phrases. Some of the French essays are translated into English here for the first time. The earliest essays appeared in 1980, the latest, "There Is No Proper English," is from *Paragraph* in 1996.

Each piece is of historical value since it is a snapshot of the development of Italian-Canadian writing over the last two decades. The essays express opinion and factual information on a variety of topics from cultural appropriation (226) and film (68) to the problems of being a minority writing in Quebec and the funding for small presses (193). *Guernica Editions* was a bilingual English-French press in Montreal which also published books in Italian. D'Alfonso explains, for the record, why it was necessary to move to Toronto and focus only on English language books (243). As one of the few successful bilingual writers and editors this was a very serious decision for D'Alfonso, and many who looked up to him were disappointed but understood that the economic reality of small press publishing gave him little choice. D'Alfonso epitomizes the minority writer in Quebec caught in the maze of separatist and federalist politics. This political dimension is so all-pervasive in the book that we begin to take it for granted like the intrigue in a spy novel. It seems clear that for D'Alfonso writing in French was often not enough to be accepted in Quebec (195, 259).

Despite the political drama of twenty years there are literary essays such as "The Road Between" and "A Literary Culture in Search of a Tradition" which examine the work of fellow bilingual writers: Fulvio Caccia and Filippo Salvatore as well as Marco Micone, Pier Giorgio Di Cicco and Mary Melfi. These are balanced by polemical essays on the struggles of the minority writers in the cultural politics of Canada and Quebec. All are unified in the one volume by D'Alfonso's strongly held views on the place of the Italian-

Canadian writer in Canada and in Quebec. These views are clearly articulated in such readable short essays as "Unmeltable Ethnics," "Choosing One's Identity in a Pluralistic Country," and "The Altar of Assimilation" which draw parallels to African-American writers.

This volume is evidence of the growth of Italian-Canadian writing not just in its documentation of this phenomenon but in the fact that it is the latest in a series of theoretical volumes which have established the critical mass for this body of literature. They began with Pivato's *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (1985), and continued with Minni's *Writers in Transition* (1990), Pivato's *Echo: Essays on Other Literatures* (1994), Loriggio's *Social Pluralism and Literary History* (1996), and Tuzi's *The Power of Allegiances* (1997). It was clear in 1978 at the birth of this cultural movement that a body of writing was needed, not just primary texts and anthologies but a number of critical books, to interpret, explain and promote this literary production. This process is being imitated by African-Canadian writers and critics like George Elliott Clarke. We soon discovered that these collections of essays were being bought and read in their own right and as general commentary on aspects of ethnic minority culture in North America. D'Alfonso's volume is in this vein: short, direct, readable essays which engage the reader. This is a fitting volume for the work and opinion of Antonio D'Alfonso, one of the founding members of the Association of Italian-Canadian Writers. His commitment to cultural diversity in Canada is evident on every page.

Joseph Pivato

Lise Gauvin, *A une enfant d'un autre siècle. Essai*, Montréal, Leméac, "l'écritaire", 1997, pp. 142

Lise Gauvin affectionne le genre épistolaire. En 1984, elle a publié avec succès *Lettres d'une autre*¹, une parodie sérieuse des *Lettres persanes* de Montesquieu, où une jeune persane envoyait de l'extrême-occident (Montréal, Vancouver et New-York) des lettres à son amie restée en Perse. Cette réécriture au féminin du célèbre modèle français représentait alors dans l'horizon littéraire québécois un fait nouveau pour deux raisons: tout d'abord la prise de parole d'une étrangère (une autre) sur la condition politique québécoise au lendemain du dramatique référendum de l'Indépendance de 1980, ensuite l'affirmation d'une femme critique dans un domaine jusqu'alors réservé à la "pensée forte" masculine, à savoir l'essai littéraire.

Rien de tout cela dans *A une enfant d'un autre siècle*, douze lettres adressées par l'A. à sa petite fille Andréanne, née en mai 95, à Montréal, alors qu'elle-même était en Italie, à Bologne, pour un congrès. Le hasard a voulu toutefois que sa communication portât sur le rôle d'une grand-mère dans l'adaptation cinématographique d'un célèbre roman québécois². De cet éloignement initial naît le geste de l'écriture, mais aussi du constat que la vie et la mort s'imposent et se télescopent parfois avec une soudaineté inouïe. Ainsi la mort brutale de l'amie très chère (Franca), qui suit de quelques jours la naissance de l'enfant, interrompt un dialogue qui a duré 20 ans; un autre commence, avec cette petite fille qui vient de naître et qui aura quinze ans en 2010. Tel est le sens de la dédicace (*Pour Andréanne* (dans quinze ans d'ici) de ce texte épistolaire qui va "se tisser peu à peu au fil de [leurs] rencontres et se refermer sur [leurs] secrets" (p.15).

Dans ces douze lettres brèves ou longues, écrites au cours de la première année de vie de l'enfant, l'A. mêle les éléments autobiographiques aux expériences de sa vie de professeur et d'écrivain, souvent appelé à voyager, à quitter sa petite fille et à rétablir le dialogue par l'écrit: impressions de voyage, en Amérique (Atlanta, Charleston), aux Indes, en Afrique, confrontation avec soi et avec ses propres carences, scènes "destinales" qui marquent à jamais l'esprit et le corps: "J'emporte avec moi l'image d'une femme et d'un enfant qui me sollicitent. Qu'étais-je venue chercher en Inde, sinon cet appel et ce tremblement?" (p.87). Les références littéraires défilent au gré des circonstances et de la mémoire de la narratrice (quoique l'épistolaire est très construit), nous y

retrouvons ceux et celles qui ont écrit sur l'art d'être grand-père (Victor Hugo), mais aussi les écrivaines québécoises d'aujourd'hui qui savent parler aux enfants (Elise Turcotte et Geneviève Amyot, p. 31); on y retrouve, en outre, les nombreux Robinsos que l'A. a croisés en littérature et qui n'ont cessé d'écrire sur leur île déserte pour reconstruire le monde, "leur" monde, à travers les mots. Nous y sommes: écrire, c'est la grande question, "parler d'écrire", écrire au féminin (mais les femmes ont toujours écrit (p.34), penser la langue pour l'écrivain francophone, participer à cette littérature de "l'intranquillité" (Pessoa) qu'est la littérature québécoise, qui s'affirme dans l'étrangéité du continent américain, par peur peut-être de disparaître, comme les protestants de Charleston dont il ne reste que la pierre tombale (p.31). Tout chez Lise Gauvin est médié par la littérature, le voyage, la lecture, la vue d'un tableau, la vision de la vie aussi.

Ce voyage dans l'écriture commence et s'achève en Europe, à Paris où l'A. revient au bout d'un an pour un congrès sur Anne Hébert. Une suite de hasards, soigneusement enregistrés, semble avoir mis la grande écrivaine québécoise sur la route d'Andréanne, au début et à la fin du livre. Elle semble donc être une marraine idéale et protectrice: Andréanne, dont le prénom contient le sien, sera-t-elle écrivain, un jour, au XXI^e siècle?

Anne de Vaucher

¹ *Lettres d'une autre*, Montréal/ Paris, L'Hexagone/Le Castor astral, 1984. Jusqu'à ce jour 5 rééditions, également dans la collection Typo.

² *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais par Peter Weiss.

W. Terrence Gordon, *Marshall McLuhan. Escape Into Understanding*, Stoddart, pp.465

Biographies of intellectuals have to assume that readers are as interested in ideas as they are in events. Sometimes the subject stands at the centre of the great world. Andrew Hodges's Alan Turing: The Enigma deals with a man whose code-breaking placed him at the heart of the British Second World War effort, and on the threshold of the computer era, who was nonetheless a victim of his culture's homophobia. Sometimes the intellectual's life is so compelling and idiosyncratic, and the influence of his thought so potent, that life and ideas mesh, as in Ray Monk's Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius. Marshall McLuhan (1911-1981) certainly remains Canada's best-known communications theorist, but only a very fervent follower would rank either his life or works with those whom I have named. As a biographer, Terrence Gordon could have chosen to concentrate on the life and career, as Philip Marchand did in Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger. Or he could have produced a monograph on McLuhan's ideas, like Donald Theall's Understanding McLuhan: The Medium Is the Rear View Mirror.

What we have instead is what gets called a "critical biography" when the subject is a writer, in which the discussion of the works is entwined with the chronicle of a life. Thus McLuhan's ideas are analyzed at some length, even as the events of his life are recounted. This approach does not always work. Consider the biographical material: Gordon's announcement that his is the "authorized" biography and that it came about through the family's approval of his own McLuhan for Beginners, could lead a reader to predict that the resulting portrait might concentrate more on finish than on completeness. Certainly Gordon's omission of even the title or author of Marchand's earlier, unauthorized biography suggests that someone is replying to a perceived slight. Why? Marchand's notes back up his version of his subject's life; the people he quotes sound very much like themselves. No reason is given for the omission: a reader can only wonder at the felt need for an authorized version.

Certainly Marchand brings McLuhan and his compelling, engrossing personality to life far more success fully than Gordon does. He deals with feelings. McLuhan's lifelong entanglement with his vivacious and powerful mother, his distance from his ineffectual father (the genetic code for artists and intel-

Canada

lectuals), his glorious union with his wife, his puzzlement at the lives of his children. The rough edges of these get buffed away in this new version. Some of the man who charmed even as he infuriated disappears beneath the varnish.

Two examples of this monochromatic view of McLuhan convey Gordon's partisan approach. Consider first Gordon's treatment of McLuhan's relationship with the University of Toronto. Gordon takes at face value the familiar McLuhanite account of institutional hostility within a community that in fact presented McLuhan with his own interdisciplinary centre and an honorary degree. Jealousies are as ineradicable as cheap tweeds in the academy; they did not stop McLuhan from earning internal respect and recognition, though they did choke off adulation. While no one comes out shining from the closure of McLuhan's Centre for Culture and Technology, the academic politics, issues and personalities involved are far more richly and evenly portrayed in Marchand's account.

A second example of the partiality of Gordon's approach surfaces in the handling of McLuhan's obsession with the role played by secret societies at work in his world. Even the authorized volume of McLuhan's selected letters acknowledges his tireless beachcombing to find footprints of the Masons. Marchand cites more than one source attesting to this. A younger colleague of McLuhan's, who both quoted and wrote of him, in fact went beyond the permissible in his own publications on world-wide conspiracies. You need not believe in conspiracies yourself, or attribute guilt by association to McLuhan, to feel that the whole business needs greater coverage than Gordon gives it. He mentions a 1952 complaint by McLuhan to Ezra Pound (talking of conspiracies with Pound was like asking Michael Jordan if he likes playing basketball), and follows it with a note on a 1976 letter from a prudent family member cautioning McLuhan against going near these "heaps of accusations and innuendos." Neither "Masonic" nor "conspiracy" appear in Gordon's index.

Gordon is a linguist and communications theorist; I am neither. His expositions of these aspects of McLuhan's thought do not always seem written for the biography's presumed audience. (Let's assume that a sentence like "McLuhan's inattention to Saussure's use of the coincidentia oppositorum, coincidentia differentiarum complementarity was a happy accident" is not meant for the general reader.) The commentaries some times appear in puzzling locations. Once the life has been reported. Gordon adds a section on McLuhan's Legacy. It consists of an exposition of some of

McLuhan's recurrent terminologies, followed by a discussion on the topic, "Was McLuhan a linguist?" This is where a life leads to?

Two appendices then appear, one consisting of hypothetical McLuhanesque takes on E-mail and beer ads, the other of some put-downs of current writing on McLuhan. Both seem like conference papers. The dust jacket calls the book a biography. So does the author; the title page does not. Does whoever wrote the title page know something that we don't?

The two men in the photograph seem to know a great deal that we do not, even though one of them does not seem to understand that leather oxfords are a drag on the beach. The photographer has grouped these icons of the 1970s—the architect-futurologist and the media guru—in characteristic mixtures of percipience and squint. Yet the sauciness of that hat, the sporting of that Woolco plaid, the listen-to-me gestures, the ya-gotta-be-kidding dismissal of the viewer fit endearingly with a man who dreamed of reading *Finnegans Wake* aloud to God. McLuhan still attracts astute critics rather than acolytes; interest in his writing flourishes. No one exercising that triumphant a selfhood needs canonization or authorization.

Dennis Duffy

Branko Gorjup (ed), *Northrop Frye, Mythologizing Canada - Essays on the Canadian Literary Imagination*, Toronto, Legas, 1997, pp. 204

Un libro da non perdere. Indispensabile per chi voglia avvicinarsi al problema della "Canadian Imagination", e indispensabile anche per chi, già addentro questo problema, voglia approfondirlo. Aggiungerei che questa raccolta di scritti di Frye sul Canada non è importante solo per le manifestazioni della letteratura canadese, come il sottotitolo annuncia, ma anche per una visione allargata della fenomenologia artistica canadese nel senso più completo, perché offre strumenti che opportunamente adoperati, possono aiutare ad apprezzare meglio tutte quelle manifestazioni che dipendono dalla creatività di uomini e donne che hanno vissuto vita e arte entro coordinate canadesi.

I saggi, le prefazioni e i discorsi che Branko Gorjup qui raccoglie, pur essendo per lo più stati pubblicati in passato, erano fino a ora dispersi in raccolte o in antologie o comunque in pubblicazioni disparate che ne rendevano veramente difficoltoso il reperimento e l'uso, anche quando se ne conoscesse l'esistenza. Averli ora riuniti, ordinati in sequenza cronologica, annotati, e infine preceduti da una introduzione, è veramente un regalo. Dopo anni di attenuazione dell'interesse da parte di critici e di studiosi (anche di quelli canadesi) e nonostante il più o meno recente e controverso dibattito sul problema del suo "'international' criticism" versus il suo "'domestic' criticism", sembra davvero che la figura di Frye non solo abbia ricominciato a suscitare l'unica curiosità che conta, ma che venga anche esaminata e ripresentata nella pluralità di studi e di interessi finora non visti come centrali; interessi che erano noti anche prima, ma in un certo senso erano occultati dall'insieme e dallo stesso successo del loro autore. Sulla scia di *Mythologizing Canada*, da poco, infatti sono stati pubblicati per la prima volta ventidue saggi scritti da un Frye, nato nel 1912, ancora giovanissimo; curati da Robert D. Denham, escono sotto il titolo *Northrop Frye's Student Essays 1932-1938* (University of Toronto Press, 1998). Conviene comunque ricordare che gli anni in questione sono per lo più quelli di dottorato e quelli degli studi teologici.

Uomo di vasta, approfondita, e internazionale cultura, Northrop Frye, canadese del Québec di nascita, professore e poi rettore in università canadesi, *editor* di *Canadian Forum*, per non ricordare che alcuni dati, non poteva non applicare i suoi talenti al Canada, e in particolare alle *questiones*

Canada

vetatae di un canone canadese e di una immaginazione canadese. Facendo notare che questa parte della produzione di Frye è stata sottovalutata, nella sua introduzione Gorjup afferma: "The subject of Canadian literature and culture in Frye's work constitutes a smaller but highly significant segment of critical writing". Inoltre, come questa raccolta dimostra, la visione e la valutazione della letteratura canadese che Frye mostra nei suoi primi interventi sull'argomento, subisce in seguito una evoluzione, arrivando nell'ultimo periodo a proporre una struttura aperta, con propri caratteri distintivi, ma anche consapevolmente *in progress* dalla tradizione verso un nuovo modo di concepire unità e identità. Quest'ultimo aspetto è il più attuale e anche il più difficile, ma probabilmente per questo è estremamente interessante. Gorjup tiene a dichiarare subito la direzione di lettura: "In the earlier essays, Frye examined and assessed the achievement of Canadian writing, and set out to develop his primary conceptual and organizational categories for its criticism. In the later essays, however, in spite of frequent 'disruptions', he constructed a cogent theoretical frame of reference within which Canadian literature can be read in terms of a distinctive Canadian imagination". In realtà una "Canadian literary tradition" è ormai una struttura acquisita, ma altrettanto evidente è il suo essere in movimento; tradizione e immaginazione sono destinate a crescere attraverso innesti di "new ideals and conventions", e non potrebbe essere che così, quando si comprenda a fondo che il contesto canadese è proprio per costituzione "unfinished", aperto, mobile, teso al futuro: futuro inteso come permanenza del senso della vita, come metafora vivente della speranza, e del valore filosofico della speranza.

Resta comunque il fatto, che disturba alcuni, della discrepanza tra la critica tendente alla universalizzazione di opere quali *Anatomy of Criticism* e di *The Great Code*, e l'atteggiamento di Frye nei confronti della letteratura canadese. Gorjup nella sua introduzione ripercorre le reazioni a Frye, incluse le accuse di essere stato "patronizing" nei suoi giudizi, soprattutto quando nella *Conclusion* alla prima edizione della *Literary History of Canada* (1965) raccomanda di studiare gli scrittori canadesi "as part of Canadian life" piuttosto che "as part of an autonomous world of literature". Frye, quindi, sembra contraddittorio, ma la contraddizione si può risolvere, propone Linda Hutcheon (e Gorjup aggiunge il suo ragionato consenso), in termini di tensione postmoderna, in modo che il Canada, scrive la Hutcheon "might start to sound postmodernly open and provisional".

Insomma i "supporters" di Frye sono

numerosi, ci ricorda Gorjup, e tutt'altro che passivi, da James Reaney a Margaret Atwood, ma ci sono anche i detrattori, e la controversia, di cui sono ben noti gli elementi, entro il sempre più vasto discorso post-coloniale, e anche al di fuori di esso (per esempio nei confronti del peculiare 'imperialismo' statunitense), si protrae da anni, senza veramente raggiungere un *ubi consistam*. Un passo certamente significativo viene compiuto da questo libro, dove appare chiarissimamente quanto Frye abbia influenzato, e ancora influenzi, la Letteratura Canadese e gli Studi Canadesi. Il Canada è molto cambiato, e Frye aveva capito molto presto che sarebbe cambiato, e convinto del rapporto tra testi e contesto, prevedeva la realtà odierna multiculturale e multirazziale, e alla fine metteva in guardia contro i pericoli dell'integralismo nazionale: un equilibrio non facile da mantenere, ma unica via percorribile nella "quest" di una "identity" che per sua stessa natura è sempre *in progress*. "Thus", scrive Gorjup, "the dual response to Frye's Canadian critical thought - one that saw his work as a useful paradigm for the construction of a unified vision of Canada, and the other that could no longer validate such a model in a context of an increasing number of non-European immigrants - becomes synonymous, especially in more recent critical discourse, with the country's transition from colonial to post-colonial status".

Varrebbe la pena di esaminare uno per uno, e con un certo agio di spazio, gli undici testi di Frye raccolti in *Mythologizing Canada*, così come gioverebbe avvicinarli a luoghi pertinenti e suggestivi delle sue opere seminali maggiori. Anche titolo, del resto, è già di per sé molto suggestivo, e spingerebbe a cercare risposte a numerose domande.

Il primo scritto della raccolta è una lunga recensione di Frye dell'ormai storico *Book of Canadian Poetry*, curato dal poeta A.J.M. Smith (Chicago, 1943). Frye riconosce subito il valore quasi pionieristico dell'antologia di Smith, e riconosce la difficoltà di "trace the thin gold vein of real imagination" nella "rocky mass of ... a gift of metrical gab" (Frye qui si riferisce a un solo poeta, ma quello che scrive può essere allargato all'insieme), ma le affermazioni più importanti sono quella della "unity of tone" della antologia, unità che non è opera del curatore, ma che è prodotta dal "material itself", dalle poesie stesse; e l'affermazione, evidentemente conseguente, della "existence of a definable Canadian genius", non inglese, non statunitense, distintamente canadese. L'uso del termine *genius* è molto bello e, ricordando il senso di *genius loci*, evocatore di una intera linea di pensiero. Da qui anche parte il tema

del rapporto testo/contesto; brevemente citando "a Canadian poet had to choose his creative *locus* from among three possible environments - the imperial, the national, and the provincial... However, Frye would soon abandon this tripartite concept of the Canadian context and replace it with a binary one - the regional versus the national, whereby the regional was regarded as the real source of the poet's imagination"; è quasi inutile far notare i rapporti che si possono stabilire con la poesia irlandese, indiana, australiana, e, ovviamente, africana, ma il discorso diventerebbe davvero lungo e complesso.

Il secondo testo è *The Narrative Tradition in English-Canadian Poetry* (1946 e in *The Bush Garden*, 1971), dove Frye osserva il paradosso della lingua inglese, antica, con secoli di tradizione alle spalle, e il Canada che all'occhio dell'immaginazione appare "a 'young' country. Donde una tensione e un ulteriore paradosso del contesto che presenta contemporaneamente una natura selvaggia e una sofisticata civilizzazione.

Il terzo testo è *Preface to an Uncollected Anthology* (in *Studia varia*, ed. E.G.D. Murray, Royal Society of Canada, 1957). Frye conferma, con abbondanza di esempi e sottigliezza di interpretazione, la sua convinzione che i poeti sono influenzati non tanto da una 'nazione', quanto da un "environment".

Seguono la *Conclusion* alla prima (Toronto, 1965) e la *Conclusion* alla seconda edizione (Toronto, 1976) della *Literary History of Canada*, curate da Carl Klinck. In questi due importanti scritti Frye riafferma i legami tra contesto canadese e immaginazione canadese. Qui compare l'espressione "garrison mentality", di lunga fortuna, come quella delle "alternating currents in the Canadian mind", riferita ai rapporti con l'Inghilterra da una parte e con gli Stati Uniti dall'altra. Ma pur con tutto questo, Frye insiste sulla vitalità creativa canadese e sulla ormai "emerging form of Canadian self-definition" (daricordare che siamo negli anni settanta). Molto interessante che secondo Frye il Canada è passato direttamente dal Barocco al Romanticismo (in senso lato) senza passare attraverso l'Illuminismo, ma anche questo è un discorso complesso, e molto frastagliato.

Poi viene *Haunted by Lack of Ghost* (in *The Canadian Imagination*, ed. D. Staines, 1977), uno dei 'pezzi' per me cardinali, già dal titolo, dichiaratamente preso in prestito da Earle Birney. Frye ritorna e penetra più a fondo, anche per mezzo di esempi e citazioni, in alcuni problemi, come la percezione della natura come noumeno, come l'atteggiamento cartesiano nei confronti della natura. Il testo non è di semplice lettura, vi compare fra

Canada

Pauline Holdstock, *The Turning*, Vancouver, New Star Books, 1996, pp. 257

l'altro la ben nota concezione, che Frye vede inerente alla immaginazione canadese, di una "hostility or indifference of nature", donde i temi di "solitude", "loneliness", e "survival"; ma il fatto che la tradizione sia per Frye diventata negli anni settanta un "much more simultaneous and kaleidoscopic affair" porta verso un futuro che può in effetti essere l'attuale post-mpderno.

I cinque scritti che completano la raccolta sono forse quelli che era più difficile trovare. Tutti interessanti, meriterebbero più spazio, l'ultimo del libro, soprattutto, dove Frye, cordiale e accattivante, inserisce osservazioni di notevole importanza, tanto per il Canada, quanto per lo studio diciamo 'internazionale' della cultura letteraria. I titoli sono: *Culture as Interpretation* (in *Division on a Ground*, ed. James Polk, Toronto, 1982); *National Consciousness in Canadian Culture* (in *Transactions of the Royal Society of Canada*, 1976) *Across the River and Out of the Trees* (in *University of Toronto Quarterly*, 50, 2, 1980); *Culture and Society in Ontario, 1784-1984* (McMaster University, *Ontario Historical Series*, 1984). E infine *Levels of Cultural Identity* (Washington Canadian Embassy, 1989).

Come ultima informazione su *Mythologizing Canada* è un piacere ricordare che l'idea del libro è nata in Italia nel 1990, durante una conversazione tra Northrop Frye, al quale era stato conferito il Premio Mondello, Branko Gorjup, che lo accompagnava, e Agostino Lombardo.

Francesca Romana Paci

Uno strano, enigmatico, romanzo, che deve essere chiamato romanzo storico, perché è ambientato durante gli anni della guerra Franco-Prussiana, che ebbe luogo dal luglio 1870 al gennaio 1871, e durante il breve periodo di vita della Comune di Parigi, settantuno giorni, dal 18 marzo 1871 al 28 maggio 1871; ma un romanzo dove gli eventi di quei terribili mesi sono impliciti nella narrazione, le atrocità sono evocate con frammentari dettagli (non per questo, si deve dire, meno impressionanti), i personaggi storici sono menzionati a volo o neppure ricordati; non si trova traccia del nome di Bismarck, o di Napoleone III, o di Eugenia, mentre compare Louise Michel, la vergine guerriera e predicatrice dei Comunardi. E ciò nonostante, la guerra e soprattutto la Comune sono qualcosa più di un fondale, in qualche modo nutrono dei fluidi umani che fanno scorrere il modo di essere dei personaggi, enfatizzano debolezze e scelte, cecità e visioni, e l'inevitabile cammino verso una sorta di follia di autodistruzione, tanto delle masse, quanto degli individui. Ma tutto questo non avviene mediante consapevolezza o maturazione dei personaggi, perché siamo noi lettori anzi a dover connettere, diventando in questo modo una parte necessariamente attiva, perché noi dobbiamo sapere più di quello che i personaggi sanno, più di quello leggiamo.

La storia, infatti, incombe in *The Turning*, lascia i suoi segni dolorosi, uccide, eppure per i personaggi resta inaspettatamente involucro incompreso; sono scossi e battuti dagli avvenimenti, senza che nessuno di loro riesca mai a uscire da una sostanziale, e alla fine colpevole, solitudine e mancanza di comunicazione con gli altri.

Non è il primo romanzo storico di questa scrittrice, che vive nell'isola di Vancouver, è nata in Inghilterra, è emigrata in Canada nel 1974, ed è autrice di altri tre romanzi: *The Blackbird's Song* (1987), il cui *setting* è la Cina della rivolta dei Boxer nel giugno 1900; *The Burial Ground* (1991), dove si narra di un missionario in British Columbia nel 1860; e *House* (1994), ambientato in una Londra ottocentesca, gotica e strana; inoltre ha pubblicato la raccolta di racconti *Swimming From the Flames* (1995), altri racconti e poesie sono pubblicati in riviste. Anche il prossimo romanzo, *in progress*, è un romanzo storico; questa volta il contesto è l'Italia del Cinquecento.

The Turning, enigmatico già dal titolo,

che può portare dovunque, è diviso in cinque parti, di lunghezza molto disuguale, ma che ciò nondimeno fissano una struttura: *Water, Ice, Air, Fire, Ashes*. Comincia con un naufragio: la nave inglese *Lady Morgan* si infrange sugli scogli della costa francese non lontano da Le Havre. Dal villaggio vicino partono soccorsi, e così l'inglese Alain Bridges, naufrago apparentemente senza famiglia, palesemente gentiluomo di mezzi, viene ospitato nella casa di Paul Gagnon, marito della bella Elisa Villeneuve, padre della non meno bella, ma difficile, diciottenne Janik. La vicenda avanza narrata in modo abbastanza tradizionale da un implicito, ben informato relatore degli avvenimenti, che di volta in volta si pone dentro o accanto ciascuno dei quattro personaggi, o, raramente, se ne discosta per raccontare segmenti di ricordo.

E' difficile commentare questo libro senza raccontare quello che il lettore deve invece scoprire da solo e al momento giusto. Infatti anche se l'intreccio non è particolarmente nuovo o complesso, la Holdstock ha inserito nella storia elementi di mistero, e di sorpresa, attese quasi da *thriller*, sospetti, enigmi che si devono spiegare lentamente per creare la tensione che sostiene il romanzo. La rappresentazione della psicologia dei personaggi è evidentemente quello che sta più a cuore alla Holdstock, che ottiene i suoi ritratti con i mezzi di un realismo composito, articolato, anche se a volte un poco slegato. Di Paul Gagnon viene raccontata la storia partendo da suo padre, Matthew Kenyon; emigrato dall'Irlanda, fortunato e sorridente, vincente in tutto quello che intraprende, aveva cambiato il suo nome in Gagnon, per come Kenyon era pronunciato dai francesi e per la sua fortuna. Il figlio sembra aver ereditato la fortuna del padre, e con essa una brama di ascesa sociale e guadagno, che la sorte favorisce; sposa una donna bella e ricca, ma invece di un maschio ha, con sua grande delusione una figlia, Janick, e la moglie non potrà più avere figli. Quindi Gagnon può solo pensare a farla sposare bene, ma Janick è un'entusiasta in senso seicentesco, ha visioni di un angelo fiammeggiante, e vorrebbe entrare in convento.

Ed ecco la situazione al momento del naufragio della *Lady Morgan*. Gagnon pensa subito di guadagnare dal naufragio, soccorrendo l'unico naufrago che gli pare facoltoso e di classe sociale elevata, recuperando il relitto e facendoci sopra un affare. Alain Bridges entra in questo modo in casa Gagnon, si innamora della moglie di Gagnon, entra in società con il marito, e accetta di sposare la figlia, che il padre gli offre, anche se lei non lo vuole, e lo accetta solo per "sacrificarsi" alla volontà di Dio. Una

situazione, come è chiaro, piena di ovvi presagi, ma che non evolve come ci si potrebbe aspettare, tutt'altro. Non ci sarà, per esempio, alcun semplice adulterio. Ci sono, invece, sospetti su Bridges e sulle sue attività in Francia; Elisa e Janick hanno sospetti, pesanti, incredibili, sul rispettivamente marito e padre, vogliono non vedere, vedono, rimuovono; Elisa scopre in sé impulsi di denuncia; Janick ha visioni di avvenimenti che non può conoscere; Gagnon pensa solo a guadagni materiali, per sé e per i suoi, e non mostra scrupoli né delicatezze nel perseguire i suoi intenti; Bridges, cede, cede sempre, pur continuando fino alla fine ad agire secondo un codice da gentiluomo. Incontri e scontri non portano comunicazione.

I momenti migliori, i più efficaci sono essenzialmente momenti solitari: Janick che scalda il letto di Bridges appena salvato dal mare; ancora Janick che lo guarda scaldarsi davanti al caminetto. Particolarmente efficace la scena di Elisa che esegue spugnature d'aceto su tutto il corpo di Bridges, incosciente per la febbre: "For an hour Elisa sponged the long, thin limbs with vinegar, wondering how she came to be disposed in this unlikely pietà but knowing that the rite was hers alone, and her daughter, though she might make a better Virgin, could not do this thing, let her hands travel this man's skin". Elisa rappresenta qui una carnalità viva, compassionevole, estetizzante ma alla fine semplice, che contrasta con la passionalità contorta, estatica di rinuncia, avida di supplizio, e alla fine sado-masochista di Janick. Quando invece Elisa giace con Alain sull'erba vicino a una cappella, perduta con lui in un'estasi di astinenza, è molto simile a Janick. Se non si può dire che ci siano temi molto netti nel romanzo, se non una quasi infinita compassione per la pluralità delle debolezze e delle sofferenze umane, per la mescolanza inestricabile di buono e cattivo negli uomini e nelle donne, certamente si deve riconoscere che un motivo proteiforme della sessualità percorre la storia. Altro momento particolarmente efficace è quello in cui Bridges trova Elisa che beve un uovo, gettando indietro la testa, scoprendo la gola e inarcando il corpo. Ma appunto anche attraverso Janick si esprime una paradossale sessualità, nei suoi capelli di fiamma, eredità irlandese, nel suo giacere inerte sotto suo marito in coscienza offerta sacrificale, nelle sue visioni, nella costanza del suo *cupio dissolvi*, prima nella religione, poi, entrata nella Comune, nella rivoluzione. Janick cerca con voluttà la sofferenza e la distruzione, predica agli altri la voluttà della purificazione attraverso il dolore e la degradazione della carne, come nelle terribili scene dell'ospedale, dove si offre volontaria per curare i malati più ripugnanti, i

malati contagiosi, e a tutti, con la sua "litany of unrest", porta non il conforto ma il terrore.

Una parte molto importante del romanzo è la passione di Elisa per la fotografia. Gagnon ha comprato una macchina fotografica, uno *status symbol* allora, perché, inventata all'inizio dell'ottocento la fotografia aveva cominciato a essere stampata su carta, e quindi in più copie attorno agli anni quaranta. Elisa non si limita a giocare con il regalo del marito, diventa una vera professionista, sviluppa e stampa i suoi lavori, e soprattutto usa la macchina fotografica per eaccontare storie con le immagini. Le sue fotografie sono spesso ritratti, veri o fittizi (la cameriera posa come modella) di donne in situazioni di eroismo o di violenza, o immagini femminili comunque trasgressive. Ma è attirata anche da scene sensazionali, come il naufragio, per esempio; e questo è un momento climatico del libro.

The Turning procede inesorabile, gira la fortuna di Gagnon, prendono imprevedute direzioni le vite dei quattro protagonisti, letteralmente esplodono passioni, rapporti e vite, ma non si deve anzitempo rivelare come e quanto. Alain Bridges vuole emigrare in Canada, compra due biglietti per Halifax, ma la fine del romanzo non offre una conclusione semplice, anzi, per tutti i *turnings* che la vita degli uomini e delle donne possono prendere, alcune costanti perverci rimangono.

Pauline Holdstock è una scrittrice competente e appassionata, ma non tutto convince in questo libro, che pure è di avvincente lettura. Ogni tanto l'orchestrazione le sfugge, ogni tanto si incontra qualche vicolo cieco, e i personaggi, soprattutto Elisa e Bridges hanno note innaturali. Il personaggio più interessante è Janick, o forse si può dire azzardatamente che Janick è la parte più interessante di Elisa.

Francesca Romana Paci

Sergio Kokis, *L'art du maquillage*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, pp. 369

Quarta prova narrativa di Sergio Kokis, *L'art du maquillage* è un romanzo dai palesi risvolti autobiografici, che si propone al contempo come un diario intimo e come una storia ad enigma destinata a svelare solo gradualmente l'universo complesso e sfuggente dei falsari di opere d'arte.

L'autore, che è pittore e psicologo oltre che scrittore, ha saputo in questo caso accostare le tre diverse attività per elaborare una vicenda che si presta a più livelli di lettura.

Articolata in quindici capitoli, essa si apre e si conclude rispettivamente con un *Prologue* e un *Epilogue* che fanno il bilancio dell'esperienza vissuta dal giovane pittore Max Willem, il narratore-protagonista al quale è affidata la ricostruzione retrospettiva di gran parte della propria vita: dai suoi inizi come studente, nel 1963, al suo ritiro nell'anonimo villaggio messicano affacciato sul Pacifico, nel 1977. E' qui che Max decide di intraprendere la ricostruzione narrativa del proprio passato, impresa che si protrae per sei mesi e che si configura come una sorta di autoanalisi volta a liberare il protagonista da quel senso di "paralyse étrange" (p. 14) - provocata dalla sua attività di falsario - che blocca il suo estro creativo.

Stimolato dalle tre pagine introduttive, che anticipano fatti e personaggi destinati ad essere chiariti solo a romanzo inoltrato, il lettore è invogliato a seguire la formazione artistica e personale di Max, attraverso i numerosi spostamenti che lo conducono dal Canada agli Stati Uniti, all'Europa e, infine, al Messico. Nucleo generatore della materia narrativa sono le esperienze che hanno determinato il progressivo avvicinamento del protagonista al mondo della dissimulazione e all'arte del falso: dall'incontro con "les seins gonflés au silicone d'une femme riche [...] connue en 1963" (p. 18) - prodotto della chirurgia plastica che sembra assimilare il lavoro del chirurgo a quello dello scultore - alle maschere del carnevale di Venezia che fungono da pretesto ad un rapporto simbolicamente incestuoso, alle sculture post-industriali degli artisti newyorkesi, che pretendono di trasformare i materiali di recupero in capolavori dell'arte post-moderna. Ma l'incontro con Annette Rosenberg offre a Max l'occasione di insinuarsi concretamente nel circuito dei collezionisti di opere d'arte e dei falsari, trasformando ciò che era iniziato quasi per gioco con l'imitazione di due pittori quebecchesi (Marc-Aurèle Fortin e René Richard), nell'esercizio di una professione milionaria e pericolosa.

Canada

Marty Laforest, *Etats d'âme, états de langue. Essai sur le français parlé au Québec, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, pp. 144*

Enfin un texte "scientifiquement correct" sur le français du Québec! Marty Laforest, linguiste et chercheuse à l'Université de Laval, spécialisée dans l'analyse du discours oral, répond ici à un livre de George Dor qui, comme autrefois le Frère Untel, déplore que le français parlé au Québec ne soit plus qu'un patois dégénéré, invertébré et indigent. En suivant une démarche rigoureuse, non exempte de colère et d'humour, Marty Laforest récuse ces accusations qui ne s'appuient sur aucune analyse linguistique réelle et ne sont dictées que par des états d'âme.

Après avoir rappelé quelques vérités historiques et théoriques, que semblent ignorer les détracteurs du français québécois, comme le fait qu'une langue isolée et composée au départ de plusieurs patois ne peut pas évoluer comme le français de France, que toute langue permettant à ceux qui la parlent de communiquer entre eux est une langue à plein titre, ou encore qu'il convient de toujours faire une distinction entre oral et écrit et de préciser le niveau de langue, Marty Laforest passe à une étude systématique des divers aspects lexicaux, syntaxiques et phonétiques du français québécois, en réfutant le terme d'"abâtardissement" pour lui préférer celui, plus correct, d'écart par rapport à la norme. L'écart n'est pas propre au français du Québec, il y est simplement plus critiqué, alors qu'il l'est beaucoup moins chez les autres francophones. Entre autres exemples, l'auteure nous propose une analyse très fine de l'emploi du pronom relatif *que*, lequel, comme cela se produit aussi en France, tend à remplacer les autres relatifs dans le langage populaire, ainsi que de l'évolution de la prononciation du digramme *oi*. Avant la Révolution française, ce digramme était prononcé *wa* par le peuple et *wè* par la noblesse, puis la prononciation *wa* fut adoptée par tout le monde, alors que les émigrants du Nouveau Monde avaient déjà exporté la prononciation *wè*, considérée comme raffinée; que maintenant cette prononciation passe pour vulgaire est vraiment paradoxal!

Marty Laforest apporte aux débats sur

la langue une réflexion passionnante, sans concessions mais aussi sans illusions: "Lorsqu'on parle de langue, on parle de politique, d'idéologie et c'est sans doute l'une des raisons pour laquelle les arguments apportés par les linguistes ne pèsent jamais bien lourd". Mais nous lui savons gré de cette nouvelle *Défense et Illustration de la langue française*.

Dominique Paravel

L'altra componente del romanzo è infatti rappresentata dalla rischiosa partecipazione del protagonista al mercato illegale di opere d'arte, fondato sulla creazione di disegni o dipinti alla maniera di celebri artisti contemporanei che, grazie alla collaborazione o all'ingenuità di critici e galleristi, riescono a confluire nei più accreditati musei americani ed europei. L'evocazione di questi ambienti propone una visione inquietante del mondo dell'arte, capace di sollevare forti perplessità circa la reale consistenza del patrimonio pittorico contemporaneo. Inoltre, Kokis non si astiene dall'evocare, seppure con discrezione, l'aspetto immorale della vita privata degli animatori di questi ambienti, individui che ricercano costantemente relazioni viziose, fatte di omosessualità, pedofilia, incesto. Ma, soprattutto, sono contesti nei quali la dissimulazione costituisce il principio basilare di ogni relazione interpersonale, poiché la vita è un teatro nel quale ogni individuo può assumere molteplici ruoli. E' questo il presupposto pirandelliano che Max, ingenuamente, continua ad ignorare per anni, finché una profonda delusione sentimentale gli consente di maturare e di scoprirsi prigioniero di un'organizzazione malavitosa che medita ormai di sopprimerlo. Di qui, la decisione di reagire. Apprendendo rapidamente l'*art du maquillage*, egli assume a sua volta un ruolo, grazie al quale riesce a sottrarsi al giro dei falsari, pur costringendosi ad un esilio forzato in Messico.

Se il lieto fine conclude l'avventurosa esperienza di Max, anche la sua ricerca interiore sembra procedere verso una soluzione positiva. Nell'epilogo conclusivo egli riconosce infatti che, attraverso una sorta di catarsi, è riuscito infine ad esorcizzare le troppe influenze stilistiche assimilate durante l'attività di falsario, che gli avevano fatto smarrire la propria individualità di artista, conducendolo ai limiti della follia: "depuis que j'ai entrepris d'écrire ce récit, j'arrive aussi à mieux comprendre le passé. [...] J'arrive à peindre et à dessiner, de mieux en mieux; et je sens que je me libère des spectres de tous ces artistes que j'ai personnifiés" (p. 368).

Grazie ad una narrazione lineare, ma abilmente strutturata in modo da determinare un crescendo di interesse e di curiosità nel lettore, *L'art du maquillage* è un romanzo che possiede le potenzialità per appassionare un ampio pubblico e, in considerazione delle tematiche affrontate, particolarmente adatto ai lettori italiani, ai quali sarebbe auspicabile fornire una buona versione tradotta.

Cristina Brancaglion

Gwendolyn MacEwen, *Il Geroglifico finale - The Last Hieroglyph* (Branko Gorjup ed, tr. di Francesca Valente, illustrazioni di Sandro Chia), Ravenna, Longo Editore, 1997, pp. 193

E' davvero probabile che abbia ragione chi sostiene che la MacEwen (1941-1987) sia tra i maggiori poeti canadesi di ogni tempo. Della sua lunga produzione poetica (11 volumi) il volume italiano traccia un percorso (certo, sì, uno fra i tanti possibili...) di una straordinaria integrità, come se queste poesie fossero destinate a stare assieme qui, in un qualche momento del tempo, per poi disperdersi di nuovo negli anni e nei libri cui appartengono o apparterranno. In una raffinata introduzione, Branko Gorjup, con la consueta maestria, ne mostra la coerenza, per cui mi limiterò qui soltanto a ricordare (da quella introduzione) le vesti e le maschere che la poetessa indossa nel volume: alchimista e mago, contorsionista e clown, viaggiatore e nomade, Lawrence d'Arabia e Archie Belaney.

Ma il caleidoscopio è ben più complesso perché una maschera non è indossata da sola, e molte paiono compenetrarsi — altrimenti che mago sarebbe? A parte i testi derivati dalle raccolte in cui presumibilmente parlano i due personaggi storici (ma anche, in misura diversa, in quelli), l'io onnipotente nelle poesie non è neanche facilmente definibile quale uomo o donna. E quanto al "tu" (o "voi") altrettanto ossessivamente presente, il mistero è ben più vasto: lettore? divinità? amante? alter ego? parola? Sono le magie che la poesia soltanto può produrre: tutto resta parola, ritmo, segno affidato per un momento al lettore ("I don't have a clue who you are", la poetessa ci dice, e anche: "burn your maps"), e frutto di sofferenza e tanto lavoro (misconosciuto per decenni dall'establishment canadese).

"L'ultimo dei veri bardi", l'ha definita Ondaatje; con un "interesse primario... per il linguaggio e il suo corollario, la creazione di miti", aggiunge la Atwood: definizioni che possono sembrare approssimative e ovvie per un grande poeta, ma, stavolta, meritate al di fuori di ogni retorica: poiché quanto colpisce alla lettura del volume è che la voce della MacEwen ricorda tante altre voci di grandi poeti dell'Otto-Novecento: a seconda delle conoscenze del lettore gliene riopporrà diversi (da Blake alla Dickinson, da Dylan Thomas a Montale, da Rimbaud a — persino, sì! — Pound) senza che questo comporti una somiglianza troppo palese. Ovviamente, la ragione sta nel terreno fertilissimo del

simbolismo esploso nel Romanticismo e — come questo volume dimostra — tutt'altro che spento, con la sua magica continua oscillazione fra segno e simbolo, parola e mito.

Le poesie incantano proprio perché non si prestano a facili soluzioni interpretative e, contemporaneamente, infrangono subito la mente uditoria e visiva del lettore. Ciò avviene anche nelle traduzioni italiane: Francesca Valente, nota traduttrice di fiction e saggistica canadese, ha superato una difficile prova immergendosi nell'immaginario (iconico e ritmico) della MacEwen, e riproducendone la varietà, le sfaccettature e le polivalenze. Il lettore italiano appassionato di poesia può scoprirsi un nuovo amore... Provi ad ascoltare questa "preghiera":

Il figlio induce i genitori a essere procreato; chiede

di nascere. E ho la sensazione che Dio
Non sia ancora nato; voglio crearLo.

Se tutto fosse ultimato, e potessimo dire
di avere dato vita alle stelle, se potessimo
dire

Basta, è fatta — tutto sarebbe naturale e giusto

Ma non è finita — non è ancora incominciata.

Dio non è ancora nato, e noi attendiamo il lungo grido

della Sua venuta. Vogliamo che si rompano
le acque

Per poter dire: *in Principio era il Verbo*.

Nel frattempo, se si deve morire per qualcosa,

non vi è niente come una croce
da cui contemplare il mondo.

("Figlio nostro che sei nei cieli")

Armando Pajalich

John Moss, *Enduring Dreams An Exploration of Artic Landscape*, Concord, Ontario, Anansi, 1996 (ristampa 1997), pp. 174

Salutato da Linda Hutcheon come "il testo postmoderno che attendevamo... un libro lirico, evocativo e pur appassionatamente intellettuale", il palinsesto di riflessioni che John Moss ci offre ispirandosi all'Artico costituirà un punto di riferimento da cui non potrà prescindere nessuna futura scrittura sull'argomento.

John Moss parla dell'Artico come esperienza autobiografica, una grande avventura, condivisa con le tre donne della sua famiglia a cui dedica il libro, momento singolare di coesione affettiva ed intellettuale; ne parla come esperienza fisica vissuta nella corsa esilarante, nel perfetto raggiungimento in cui si fondono corpo, anima e paesaggio circostante, in cui memoria e desiderio si compenetrano, cielo e terra diventano tutt'uno, in cui egli si trova ad essere inseparabile da ciò che vede; ne parla come visione di cieli dal color mandarino alla sera o limone la mattina, di scenari punteggiati dal porpora, l'arancio, il rosso fuoco della sassifraga, o macchiati dal giallo del papavero artico o dal verde spento dei fili d'erba - scenari alla cui percezione contribuisce il ricordo di quadri di Seurat, oppure di Monet, Gauguin, Van Gogh o Lawren Harris, secondo la distanza dalla quale sono osservati. Alimentando le suggestioni della natura con l'apporto del discorso e della ricerca letteraria, John Moss fa dell'Artico un libro in cui pensiero critico e sentimenti si intessono in una inestricabile esperienza post-moderna di "felt thought", in un susseguirsi di riferimenti a poeti e narratori, di notazioni sui concetti di tempo e relatività, di geografia e storia. Nel libro si trovano rimandi a esploratori, avventurieri, storiografi ed artisti, a chi del Nord del Canada ha determinato gli spazi nelle mappe, ne ha segnato la storia nei diari, ne ha coltivato la geografia come spazio i cui confini sono proiezioni dell'essere; vi si legge di chi è entrato nel Nord cercando qualcos'altro - ricchezza, un passaggio a nord ovest, conoscenza, gloria - e ne ha percorso il paesaggio senza divenirne parte, asserendo il primato della presenza umana, dell'"effetto sulla autenticità", dell'intrusione narrativa nello scenario naturale. Nel suo evocare la sostanza dell'Artico, sia nell'esperienza immediata che nel perdurar del sogno, perfino viaggiando altrove, tra visioni di rovine messicane o immagini della Cappella Sistina, od anche visite ad Auschwitz, l'autore non segue il tracciato lineare del diario, ma cerca

Canada

parole dove "non ci siano centro, margini, o confini" (26), e, "affrancatosi dalle strutture e dal racconto", auspica di "trovare tra le parole la forza del silenzio"(126). Egli si propone, così, di scrivere un testo diverso in ogni parte, fatto "...di contemplazione interminabile, presagi di distruzione, di rinnovamento. Arcipelaghi in un testo senza limiti. Paesaggio, e nessun orizzonte." (26) – un testo scritto, quando egli sogna "di essere nell'Artico a sognare". Ed annota e pensa.

Pensa alla bellezza di un terreno che recede mentre proprio tu correndo,
corri su per le colline a Nanisivik.
Pensa alle colline –
ripiegate nell'ombra, resistendo alla luce,
quando ogni pendio si dilegua nell'
immaginazione,
più morbido, sensuale in lontananza,
finchè laggiù lontano l'ultimo pendio
ha quasi l'opacità del cielo.

Questa vista che appare ad ondate,
in una fuga di piani successivi d'intensità
decescente,
è nella tradizione paesaggistica di Cezanne;
ma le colline non svaniscono,
specialmente quando vi corri sopra.

Ogni volta che vi poggi il piede l'Artico
si innalza per abbracciarti;
aria traslucida dispiega il paesaggio
come un dipinto cinese –
con il primato della prospettiva, e la tua
impronta,
tu, mentre corri, sei
inseparabile da ciò che vedi. (24-25)

E di quel paesaggio senza orizzonti, e di
quella atmosfera, John Moss ci dice ancora in
un'altra poesia:

L'aria artica è piena di luce,
– è importante saperlo –
non la luce del giorno, il sole
quotidiano,
ma delle stagioni, azzurro tremulo,
in inverno seta luccicante,
contro lo sfondo di notte sempiterna.

Gli Inuit erano a nord
di nessun dove,
sul confine del nulla,
finchè non vi furono scoperti.
Le ironie sono assolute. Scrivo questo
da osservatore, nativo solo della geografia;
visitatore, per un momento meno remoto.

Il paesaggio artico
avvolge la coscienza
dentro la luce.

La luce è spaziale, stagionale,

la luce è aria e ghiaccio e pietra,
non la misura del nostro quotidiano vorticare
tra gli opposti
(ruotando in senso orario, da est a ovest
mentre perseguiamo il cammino dietro al
sole).

Noi ci isoliamo
sulla superficie di una sfera;
ci collochiamo con matematica
esattezza, la metafisica della geografia.
Ma le mappe non sono lo stesso che
memoria;
poema erotico dello spazio
ora sono, semmai, il sogno.

Cammina piano attraverso il paesaggio
artico;
un'orma nella tundra potrebbe durare cento
anni;
nel ghiaccio primaverile, un'eternità. (26-
27)

Laura Forconi Ferri

**Anne Michaels, *Fugitive Pieces*,
Toronto, McClelland & Stewart,
1996, pp. 294**

Maps of Love, Death, and (Be)Longing:
Anne Michaels's Fugitive Pieces

"Time is a blind guide," says Jakob Beer, the bog boy of Anne Michaels's *Fugitive Pieces*, as he opens the very first section of the book (p.5). The reader is, in this way, warned about the particular teleology of this wonderful novel we are about to read. Visually divided into two main partes, *Fugitive Pieces* announces the death of its first narrator, Jakob Beer, in the form of a prologue. The first part of the book reveals, then the contents of Jakob's private notebooks, telling us about the peculiar circumstances of his life: his hiding in the mud of the Polish town of Biskupin during World War II, his serendipitous rescue by the Greek geologist and humanist Athos Roussos, his secluded childhood as a refugee on the Greek island of Zakynthos, and his later life in Toronto as he becomes a poet and a translator. The narrative comes to being slowly through the magic codes of archeology, geology, botany, cartography, music and poetry, dreams and nightmares, silence, "every letter askew so that loss would wreck the language, become the language" (p.111). The narrator moves tentatively in this way trying "to identify the invisible, what's between the lines, the mysterious implications" (p.109).

Ben, the Torontonian son of a Polish refugee couple, is the narrator of the second part. It will be Ben who, fascinated by Jakob's poetry and having been profoundly moved by the poet's sense of serenity on their first meeting, travels to Greece, after Jakob's death, in search of the notebooks whose contents constitute the first part of the book. Although the reader will only gradually become aware of the connections between the two narrators, Ben's attachment to Jakob seems inevitable from the beginning given Ben's unlikely interest in weather and biography and his fascination for the perfectly preserved bog people (discovered at twelve in the *National Geographic*): "I drew the aromatic earth over my shoulders, the peaceful spongy blanket of peat. I see now that my fascination wasn't archeology or even forensics: it was biography. The faces that stared at me across the centuries, with creases in their cheeks like my mother's when she fell asleep on the couch, were the faces of people without names. They stared and waited, mute. It was my responsibility to imagine who they might be" (p.221).

Thus, through the reading of Jakob's notebooks, Ben imagines who this peculiar person, once bog-boy to save his skin from the

Canada

Nazi armies, might have been. The two narrators are haunted by the brutalities of World War II, Jakob by the death of his beloved sister Bella, Ben by an inherited fear, a fear whose cause, he will later discover, is also the death of a brother and sister in the war. The two stories contain each other, are porous like Athos's favourite stone, limestone, "organic history squeezed into massive mountain tombs" (p.32). Through the character of Athos, the novel posits history as prehistory. "Out of fertile ground, the compost of history" (p.161). This, in turn, succeeds in undoing threatening claims to the land, to origins and purity. "I could temporarily shrug off my strangeness", says Jakob as he and Athos enjoy their weekly explorations into the Torontonian ravines, finding the living traces of prehistoric lakes and primeval forests, "because, the way Athos is the world, every human was a newcomer" (p.103). It is also Athos that offers the arguments for the novel's implicit participation of a Foucauldian notion of history: history as archaeology, as genealogy and geology, as meteorology and botany, as porous limestone, as a series of interruptions, interconnected accidents, improbable coincidences: "The spirit in the body is like a glass of wine; when it spills, it seeps into air and earth and light...It's a mistake to think it's the small things we control and not the large, it's the other way around! We can't stop the small accident, the tiny detail that conspires into fate: the extra moment you run back for something forgotten, a moment that saves you from an accident - or causes one. But we can assert the largest order, the large human values daily, the only order large enough to see" (p.22).

In *Fugitive Pieces*, words seem to spill on the page like wine, tiny details *seeping into the air and the earth and the light of the reader*. There are terrifying moments of insomnia, of grief, of absence and death: "It is the moment of death we measure from" Athos explains to Jakob. There also are wonderful moments of music, of poetry, of scent of garlic, and basil and olives, of Toronto's subtropical memory, of the memory of stones and trees, of the body, of life and the healing power of love: "*Brahms wrote the intermez-zos for Clara, and she adored them because they were for her -*" (p.167). The fugue sets the musical tone of the narrative from the beginning, Bella's voice developed contrapuntally. "Every moment is two moments", Jakob likes to repeat in his notebooks, perhaps referring to "memory and history when they share space and time" (p.161). Every character in the book is two characters, every story a love story: Athos and Jakob, Jakob and Ben, Athos and Helen, Ben and Naomi, Jakob and Michaela, Bella and Michaela: "What does the body

make us believe? That we're never ourselves until we contain two souls" (p.189).

In times of great fragmentation, of a general skepticism, of the hypostatization of absence and the questioning of language, history and knowledge, *Fugitive Pieces* is about remembering, about human emotions and beliefs, about believing in language, the importance of naming, the preservation of history: "*One man's memories then another's, thousands whose lives it was their duty to imagine*" (p.279). The book carefully traces Jakob's and Ben's itineraries of (be)longing through love and hate and fear and stones and lullabies: "There is no absence, if there remains even the memory of absence...If one no longer has land but has the memory of land, then one can make a map" (p.193).

Published only in 1996, *Fugitive Pieces* has already been translated into more than 14 languages. Self-consciously metafictional, Anne Michaels's poetic prose resounds with echoes of other Canadian writers: Kogawa, Gunnars, Ondaatje and Vassanji come readily to mind. The language feels pregnant with magic and sensuality, but also with moral implications. The characters are depicted with elliptic emotion and a rare human intensity. Ben, the second narrator of Michaels's book, tells us how, as boy, he is transfixed by the whimsical disposition of events: "A crate of eggs flies five hundred feet and is set down again, not a shell cracked" (p.224). *Fugitive Pieces* is one of those extraordinary events. Unforgettable.

Eva Darias Beautell

Frank G. Paci, *The Rooming-House*, Ottawa, Oberon Press, 1996

With the publication of his bestselling first novel, *The Italians*, in 1978 Frank Paci became one of the founding authors of Italian-Canadian literature. His importance as a writer was confirmed with the highly acclaimed second novel, *Black Madonna*, a work still popular in university literature courses because of its powerful portrait of two Italian immigrant women. It was even called a feminist novel by a man. The force of Paci's prose is due to his uncompromising honesty and heart-felt realism. Even if there were no body of writing that we could identify as Italian-Canadian, Paci would be an important voice in Canadian writing. The publication of a seventh novel of this high quality is an achievement in itself.

Frank Paci, Pier Giorgio Di Cicco, Marco Micone, Mary di Michele, Fulvio Caccia, Mary Melfi and Antonio D'Alfonso were not the first Italian-Canadian writers, since there had been several immigrant writers from Italy in the 1930's. But they were the first to realize that there was a critical mass of texts to constitute an identifiable body of writing. This was articulated by Pier Giorgio Di Cicco in the introduction to *Roman Candles* (1978). Critic Joseph Pivato, who is familiar with the history of this Italian phenomenon, maintains that the critical year is 1978 when these writers began to publish in English and French. In 1986 writers founded the Association of Italian-Canadian Writers to promote the work of these authors who work in English, French and Italian.

The Rooming-House is the fourth novel in the series which began with *Black Blood* (1991) and narrates the story of Marco Trecroci, a young man who grows up in an Italian immigrant family in Sault Ste Marie, Ontario, the setting of several Paci books. The novels trace the development of Marco (now called Mark) from a boy to an aspiring novelist and so constitute an apprenticeship narrative about the growth of the young artist. *The Rooming-House* finds Mark in Toronto working as a proofreader for Adanac Press, a nationalist Canadian publisher, and trying to write in his spare time. The naive young novelist is having trouble with his writing and with his relationships with various women. He becomes infatuated with the older woman, Marian, an editor-writer at the press, and with Milly, the sexually active next door neighbor in the rooming-house. Paci's reconstruction of the 1960's culture of Toronto is fascinating in the details.

Mark has successfully completed university and is ready to begin his career as a writer,

Canada

but is haunted by the bad experiences he had as a young man back in the Soo and at university. And while he was encouraged to write by none other than Margaret Laurence herself, he has a sense of inferiority about his abilities as a writer. This poor sense of self-esteem is not helped by the senior editor at the press, Charlie Macrae, who is not willing to recommend Mark for a junior arts grant so that he can finish his novel. Macrae does not think Mark knows the English language well enough since it is not his mother tongue. This is not an unusual experience for the ethnic minority writer in Canada. We recall that W.O. Mitchell had Nino Ricci leave his writing class at York University, "as he would never be a writer." Ricci's first novel, *Lives of the Saints* won the Governor General's Award for Fiction some years later.

In this Paci novel there is little evidence of Mark's Italian immigrant background. The reference to the language problem is one of the few suggestions that maybe Mark is not a WASP. It is as if Mark, by earning an English degree from the University of Toronto, has escaped his Italian peasant background. Of course he has not transformed himself into an English Canadian since he is reminded of his ethnic roots in many subtle ways. Before Mark can become a writer he has to achieve greater maturity both as a human being and in his relationships with others. He gradually outgrows his sexual fantasies with the women in his life and finds that what they have to offer him are sad stories about their lives. Mark learns to relate to them as human beings who need love rather than as objects. Mark is eventually prepared to begin his novel writing, and to meet Amanda, the woman he falls in love with near the end of the novel. They plan to go to Europe together, in particular Italy, a recognition that Mark must learn more about his immigrant background before he can deal with his new Canadian reality as a novelist.

Unlike the previous novel in the series, *Sex and Character*, this one is less preoccupied with abstract philosophical ideas about the meaning of life and art, and focused more on real human relationships. Both Paci and his character, his persona, try to understand the psychology of women. We are reminded of *Black Madonna* as the narrative explores the motivation and behavior of women in sensitive detail. Is it easier for an immigrant who has experienced life from the margins to understand the aspirations and fears of women? We would like to think the answer to this question is yes.

This novel can stand on its own as an engaging story. But as part of a series of novels it only tells part of the story of Mark's

life. Is it important for a reader to know where Mark has come from, and where he has been? The novel also anticipates where Mark is about to go. It is not the trip to Italy that it foreshadows, but the fact that Mark is still learning about himself, that he has a long way to go to become a writer and that he still has to come to terms with his ethnic roots. In this way it is an incomplete novel because its subject is an incomplete man. But, then, many ethnic minority stories deal with people who are still becoming, still forming from the fragments of uprooting migration, trauma and adjustments of a new country. Paci is a master of the art of self-exploration. It is a very complex quest and we need a series of novels to examine every detail. I recommend this novel very highly.

Maria Redi

Ritratti di Toronto: Robert Fulford, *Accidental City, The transformation of Toronto*, Houghton Mifflin Company, New York, 1996, pp. 223 e *The invention of Toronto: a city defined by its artists*, Toronto Historical Board, June 12, 1996

Chi abbia frequentato la città di Toronto leggerà volentieri *Accidental City, The transformation of Toronto*, del 1995, recentemente pubblicato in paperback nel giugno 1997 dalla casa editrice canadese Macfarlane Walter and Ross.

Nei 14 capitoli che compongono il libro, Fulford, editorialista del *Globe and Mail*, nonché noto autore di saggi e libri quali *Best Seat in the House* (1988), sposta la sua brillante narrazione da una parte all'altra della "livable city", la città a misura d'uomo, visitandone i luoghi e illustrando circostanze ed eventi che ne hanno segnato la crescita dal dopo guerra ad oggi. Così nella "accidental city", città per caso o per effetto di imprevedibili incidenti, vengono aperte prospettive che vanno dalla CN Tower, simbolo inevitabile di "raggiungimenti collettivi", fino agli improbabili segni di "isolate infatuazioni" in una città che non ha eretto statue a Shakespeare o Dante, né a Mozart o Beethoven, ma che ha innalzato inaspettati monumenti a Robert Burns e a Sibelius. E con un percorso che ne attraversa tutto il comprensorio, dalle Toronto Islands a Scarborough, seguiamo lo sviluppo urbano e sociale della Toronto multiculturale, ed apprendiamo aneddoti e storie delle sue comunità.

Con vivace partecipazione, Fulford racconta come nel Day of the Bridge gli Islanders affrontarono fermi e compatti sotto la pioggia i bulldozers della Metro Parks, impedendo che le loro case venissero abbattute, ironizza sull'atmosfera di grigio anonimato a "Scarberia", ricorda eventi che furono cruciali nella trasformazione di Toronto da città di provincia grigia e riservata, "a good place to mind your own business", come la definì Northrop Frye, a dinamica metropoli del nostro tempo; racconta episodi dell'espandersi di ciò che l'etimologia irochese chiama "meeting point" a proporzioni di megalopoli del duemila, del suo affrancarsi dai vincoli della "reticenza" e del silenzio per affermarsi pubblicamente come vivace centro ricco di scambi socioculturali.

Fulford di Toronto narra la metamorfosi in città moderna, capace di sostenere felicemente tutte le forze del dinamismo urbano, ma allo stesso tempo non manca affatto di esaltarne le caratteristiche di città canadese dove la

trasformazione è legata ad eventi naturali e dove qualche passo al di là delle ampie e piane arterie del traffico, giungono dal profondo delle valli misteriose suggestioni della natura.

Cruciale nella trasformazione di Toronto fu il disastro naturale noto come Hurricane Hazel. Hurricane Hazel, con la forza di una biblica alluvione, richiamò drammaticamente l'attenzione sul tratto distintivo della natura del luogo: le "ravines", le scoscese valli boschive, scavate dai torrenti dell'età glaciale nella sabbia ed argilla su cui poggia Toronto. "Le ravines" - scrive Fulford. - rappresentano per Toronto ciò che i canali rappresentano per Venezia e le colline per San Francisco. Sono il cuore della geografia emotiva della città, e per capire Toronto bisogna capire cosa significano le sue "ravines". Nella repubblica dell'infanzia esse rappresentano una regione esotica e selvaggia, un luogo di avventura e di terrore. Una ravine dà all'abitante di Toronto un primo contatto con qualcosa di simile alla wilderness; spesso anche un senso del pericolo imminente. Possono invero nascondere pericoli, ma l'atto di entrare in una ravine spesso in sfida agli ordini dei genitori, è stato per molti abitanti di Toronto un momento essenziale della loro crescita. Il brivido della disubbidienza svanisce subito e subentra una strana sensazione come se si stesse approdando ad un mondo tutto particolare, accanto alle strade della città ma radicalmente diverso. Si scivola giù per pendii ricoperti di foglie, si sente il suolo limaccioso sotto i piedi, per arrivare in fondo alla luce del sole che filtra tra fitte cortine di alberi. I rumori del traffico diventano un mormorio lontano e poi muoiono. Un ruscello attraversa il silenzio che emerge da qualche sorgente sconosciuta per poi svanire in un canale. Nelle ravines gli abitanti di Toronto possono immergersi nella natura più di quanto sia consentito a chi vive in aperta campagna."

Viene spontaneo citare le pagine di Fulford sull'intima natura di Toronto - quella nascosta dall'architettura che fa apparire la città "topographically uneventful" - quando abbiamo letto o ci apprestiamo ad incontrare Anne Michaels.

Nella sua resa densamente metaforica del "meeting point", "il luogo dove tutti sono giunti da altri luoghi", Anne Michaels definisce Toronto "a city of forsaken worlds... a city of ravines" dove "remnants of wilderness have been left behind,"

E ad Anne Michaels Fulford attribuisce la capacità di evidenziare certi aspetti della città che gli abitanti conoscono ma non sempre riescono a vedere o a capire, la capacità di catturare l'essenza di un luogo, di condensare in poche frasi uno stato d'animo, un moto spirituale, una storia - la storia di Toronto. Di

Anne Michaels, così come di Morley Callaghan, Robertson Davies e Margaret Atwood, egli riconosce questa capacità narrativa nella Kilbourn Memorial Lecture quando afferma: "Forse [Anne Michaels] non intendeva scrivere un libro su Toronto, ma questo è proprio quanto il libro, tra tante altre cose, è risultato essere. *Fugitive Pieces* è il più recente contributo al progetto senza fine di cui parlerò stasera, l'invenzione di Toronto".

Con questo suo tributo all'autrice di *Fugitive Pieces*, nel discorso pronunciato durante la commemorazione dello storico William Kilbourn, il 12 giugno 1996, Fulford richiama un altro aspetto della trasformazione di Toronto: il mutamento da "metropoli introversa e muta", presso che inesistente in letteratura, a "dream city" e città "immaginata" ricorrente nell'invenzione dei migliori romanzi canadesi dei nostri giorni.

Laura Forconi Ferri

Jane Urquhart, *The Underpainter*, McLelland & Stewart, Toronto, 1997, pp. 340

With the publication of her novel *Away* in 1993, Jane Urquhart firmly established her reputation as one of Canada's leading contemporary writers of fiction. Critics and audiences alike embraced that work with overwhelming enthusiasm, no doubt responding to Urquhart's assured voice telling an ordinary immigrant's story with a blend of tragic grace and magic affirmation. Now, with the release of her novel, *The Underpainter*, Urquhart presents us with yet another remarkable achievement, one which earned her the 1997 Governor General's Award for fiction. Though narrower in scope than *Away*, *The Underpainter* is a more accomplished book - it is more sharply focused, is executed with much greater precision, and it goes far deeper in examining the elusive nature of human relationships. Because of its subject-specific orientation - the confession of a renowned minimalist painter - the novel could prove to be less appealing to the broader audience, but it will most certainly find a strong following among those interested in one of the fundamentals of every creative act, that of representation.

The confessional in the story of Austin Fraser, the narrator and the protagonist, goes far beyond the usual narcissistic monologue of an individual dying to hear his own story told. It is, in effect, an intense meditation on the nature of art and the role of the artist. Fraser's story of his long and successful career, gathered from the various corners of his memory and fused together into a shapely and elegant portrait of the artist, relentlessly re-examines the relationship between the man and the painter, in which the personal is subjected to the professional, and in which representation is chosen over life.

Set partly in the magnificent northern wilderness - along the north shores of Lakes Ontario and Superior - and partly in Rochester and New York City, *The Underpainter* dramatizes an archetypal North American tension - at least from the point of view of a Canadian - between the north and the south; between the worlds of innocence and corruption. The theme of exploitation runs through the novel like the vein of silver in the northern landscape Fraser's capitalist father sets out to plunder. The metaphor of mining, separating what is precious from what is dross, informs Fraser's own theory of painting, which he translates into a search for the essential form. After spending a lifetime

Canada

**Jane Urquhart, *Cieli Tempestosi*,
Milano, La Tartaruga edizioni, 1997,
pp. 253**

painting the northern wilderness (significantly enough, in the vicinity of The Sleeping Giant, a human-shaped peninsula which, according to Ojibway legend, came into existence when a warrior who had revealed to Europeans the secret location of silver was turned to stone), Fraser comes to realize that, like his father, he too has exploited the landscape, by painting it. He has used it, as he has used everything else - including his enigmatic model and mistress Sara, presented as an extension to that landscape: as a way to arrange, in his words, "colours on a flat surface."

Fraser's conscious rejection of life over art leaves him a tragic figure in that he is unable to accept Sara's love. He panics "in the face of the possibility of happiness", because he associates it with his own mortality, with the corruption of his own flesh. Instead, he would paint himself onto his last canvas and create a life he never had, the one he missed. He would paint himself with the love he was afraid to have. He would ultimately disappear into his own representation, a highly organized and controlled world of fiction. And it is this "disappearing," the fear of the open heart, that Urquhart explores with intelligence and sensitivity, rendering Fraser's story particularly poignant in an era increasingly dominated by cyberspace, where representation is the only reality.

Branko Gorjup

Da alcune settimane è disponibile nelle librerie la traduzione italiana del romanzo *Changing Heaven* di Jane Urquhart che pubblicato in Canada nel 1990, è uscito con il titolo *Cieli tempestosi*, nel 1997 per la veste editoriale di Tartaruga edizioni nella traduzione di Chiara Libero e con la prefazione di Oriana Palusci.

Jane Urquhart è una giovane scrittrice canadese nata nel 1949 in Ontario dove risiede assieme al marito, Tony, pittore, e la figlia Emily. Si è avvicinata tardi alla scrittura, solo dopo la nascita della figlia, ora sedicenne, ed ha pubblicato il suo primo romanzo, *The Whirlpool*, nel 1986. Scrittrice emergente, appare per la prima volta in traduzione italiana con questo libro, a testimonianza del sempre più vivo interesse che la letteratura canadese suscita nel pubblico italiano. Del resto Jane Urquhart è stata la prima scrittrice canadese a vincere in Francia "Le prix du meilleur livre étranger" nel 1992 con *The Whirlpool*; nel 1996 la Francia ha conferito il titolo di Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere a cinque scrittori canadesi, tra i quali Jane Urquhart. Nel 1997 la Urquhart, con *The Underpainter*, ha ricevuto il Governor General's Literary Award per la narrativa, uno dei più importanti riconoscimenti letterari in Canada.

La traduzione italiana di *Changing Heaven* è *Cieli tempestosi*, accompagnata dal sottotitolo "Il fantasma di Emily Brontë percorre ancora la brughiera" a sottolineare l'intrinseco legame che esiste tra l'autrice canadese e la scrittrice inglese Emily Brontë, considerata la madrina del grande romanzo femminile ottocentesco inglese. La copertina azzurra del libro rappresenta il cielo cosparso di alcune nuvole bianche su cui risalta l'immagine di una mongolfiera rossa e bianca che si staglia nel cielo allontanandosi da terra, mentre una donna al suo interno saluta con un fazzolettino bianco. Già nella copertina e nel titolo sono racchiusi gli elementi fondamentali che si snoderanno all'interno del romanzo con un piacevole intreccio, per poi ritornare circolarmente all'inizio della narrazione: il vento, il cielo, la brughiera, il fantasma di Emily e il colore bianco. Sono questi gli elementi chiave che ruotano intorno alla doppia narrazione: la storia di Arianna/Polly Smith capace di lanciarsi dalla mongolfiera per amore del suo Jeremy, che si fa chiamare il Sinbad dei Cieli. La storia si svolge verso la fine dell'ottocento, proprio nello Yorkshire di Haworth, patria di Emily Brontë e dei suoi personaggi e dove Arianna/Polly incontrerà il fantasma di Emily.

Nella narrazione si alternano le storie di

Arianna/Polly e Jeremy con quella contemporanea di Ann e Arthur e del loro infelice amore. Tale seconda storia si svolge tra Toronto, la brughiera e Venezia. Ann è studiosa di Emily Brontë e *Cime tempestose* è la sua Bibbia a tal punto da rivivere il tormentato amore di Catherine e Heathcliff.

Tutto il romanzo è accompagnato dalla presenza costante del vento che dà anche il titolo al primo capitolo. (Come scrive Oriana Palusci nella prefazione al testo italiano: "Così il vento più che semplice elemento naturale, assurge quasi a personaggio onnipresente sempre mutevole, ma sempre palpabile, il vento permea il romanzo, ne è uno dei temi ricorrenti che tiene assieme le due storie e alimenta i turbamenti emotivi dei personaggi.", p.9)

Il libro è diviso in tre parti: Vento, La stanza al piano di sopra, Spiriti. Ognuno dei tre capitoli è preceduto da una citazione rispettivamente di Emily Brontë, Emily Dickinson e Stevie Smith. Nella versione italiana, il romanzo è preceduto da un'interessante prefazione di Oriana Palusci che abilmente mette in luce il rapporto costante tra Emily Brontë e Jane Urquhart, *Cime tempestose* e *Cieli tempestosi*. Jane Urquhart stessa durante un'intervista nel 1986 confessò tale influsso: "La tempesta e la quiete sono due motivi fondamentali irrisolti in *Cime tempestose*... motivi che continuano ad interessarmi" (p.7). Interpellando l'ombra di Emily, Jane Urquhart si pone ripetute domande sul significato della creazione artistica femminile. (p. 11)

Riferimenti alla letteratura e all'arte sono comunque costanti nel romanzo. Se Arthur è studioso di Tintoretto e ne ammira i colori e le emozioni che i suoi paesaggi ed angeli sanno trasmettere, fino ad essere ossessionato dalla pittura notturna di Tintoretto, i romanzi delle sorelle Brontë hanno sempre colpito la fantasia di Ann, studiosa canadese di letteratura inglese, la cui passione per *Cime Tempestose* ispira le stesse sensazioni della sua eroina e i tormenti di un amore travolgente ed infelice al contempo. Vi sono, inoltre, delle connessioni tra i nomi dei due "eroi" come la Urquhart stessa svela: Tintoretto a volte veniva chiamato "Saetta" dai veneziani e "Brontë" in greco significa tuono. (p.113)

Altri elementi che emergono sono l'importanza accordata dall'autrice alla memoria, alla natura e ai particolari tanto d'interni quanto di esterni che influiscono sull'umore e sulle sensazioni che provano i personaggi. Come in altri suoi romanzi e racconti, lo scenario è sia il Canada che l'Europa, quasi a delineare un invisibile ma costante legame tra il vecchio e il nuovo mondo.

Laura Cenacchi

La varietà della scena canadese: dalla storia al mito. George Walker, Jason Sherman, David Fennario, Linda Griffiths, Judith Thompson, Eugene Stickland

Suburban Motel, (Talonbooks, 1997, pp.320) di George Walker è una raccolta di sei testi rappresentati in parte a Theatre Off Park in New York City. Sono tutti ambientati in un motel di quarta categoria di una periferia urbana. In essi Walker accentua il suo interesse per i problemi sociali mettendo in scena personaggi ai limiti della società o addirittura affrontando temi più generali legati alla vita nel modo contemporaneo. Tuttavia, anche se Walker presenta situazioni verosimili, queste sono, come sempre in Walker, spinte all'estremo. In questo modo egli scava nella psicologia e nell'umanità dei personaggi, nelle manie e nelle passioni: l'egoismo e l'avarizia, il sentimento materno offeso, lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, l'incapacità del poveraccio di sostenere un proprio idealismo, l'effetto delle regole della società su personaggi che non sono in grado di capirle e sfruttarle, la complessità della vita che mescola sempre il dovere sociale e le passioni private.

Tutti questi temi sono collocati, come in sorta di medievale laica 'sacra rappresentazione', in un'unica stanza, che gli spettatori vedono di volta in volta abitata da storie e personaggi diversi eppure legati tra loro per la loro umanità degradata e vilipesa. Le immagini e le storie si susseguono, e i sentimenti dello spettatore vengono sollecitati riguardo a situazioni in genere perse nella quotidianità cieca della vita di una città caotica. Nella forzatura prospettica a cui siamo costretti, nella capacità dell'autore di tenerci legati all'interno di una visione "estranea" alla vita quotidiana, si attua quel miracolo che è la trasformazione artistica di un materiale reale. Da questo punto di vista Walker è un grande educatore dello spettatore. Chi conosce il suo teatro, ha in mente la predilezione per il trattamento sofisticato e artificioso della realtà, per il ricorso allo strano, al meraviglioso e all'inverosimile, allo stravagante, al fantastico, in situazioni che appaiono avulse dalla realtà, tuttavia capaci di proiettare la mente in mondi originali che si offrono come una consapevole manipolazione del materiale reale. In termini teatrali ciò significa che in Walker siamo dinanzi a parole che corrispondono a pensieri e a passioni, a parole che derivano da idee pressanti che urge esprimere. In questo modo lo spettatore segue percorsi mentali e al tempo stesso si apre alla costruzione teatrale.

Problem Child è costituito da sette scene

nella stanza di un motel. E' sempre presente una televisione che monopolizza l'attenzione di qualcuno tra i personaggi e così facendo si accentua l'intenzione teatrale. A volte, come in questo caso e nel caso di *Risk Everything*, ciò che viene visto alla televisione viene fortemente contrapposto al dramma reale che si svolge nella stanza: la finzione televisiva contro la finzione teatrale, che rimane specchio fedele della situazione umana. R.J. Reynolds sta guardando un programma di incontri imprevisi e si sente imbarazzato dal fatto che nello studio televisivo una bella donna si troverà a incontrare un suo ammiratore brutto e disgustoso. E' una delle scontate situazioni presentate da programmi televisivi che sono direttamente il frutto dell'alienazione della città moderna, che anzi giocano con le aspettative di una bella ragazza e con l'apparizione di un partner deludente. R.J. è convinto che quello che vede sia vita: "This is life, Denise. Don't be a snob. Just because it's on TV doesn't mean it's not real", "that fucks people like you and me up. Life is just like that show."¹⁰ Improvvisamente irrompe la vera storia con l'intervento di Helen Mackie, un'assistente sociale, che avrebbe dovuto rendere a Denise il bambino che le aveva sottratto e fatto adottare. La situazione è a questo punto riconoscibile e per niente straordinaria: si tratta di una cattiva madre a cui è stata tolta la bambina e che ora ha fatto di tutto per riconquistare la fiducia delle autorità. Questa è una situazione comune, ma Walker non si accontenta di questo, poiché il personaggio di Denise diventa gradualmente l'incarnazione dello spirito materno. E' soffocato, alterato, corrotto e poco riconoscibile, ma successivamente Denise si trasforma in una sorta di furia materna che combatte contro leggi sociali che l'istinto materno non riesce a comprendere. Così la figura di Denise diventa simbolica, ancora di più perchè quello spirito è collocato in una persona degradata, socialmente screditata, a cui è tolto il diritto di essere madre.

Walker quindi pone un problema, ma oltre a porlo gli dà una prospettiva mitica, che scavalca il tempo e la località e si proietta come nella storia dell'umanità. Le scene si svolgono quindi tra l'insistente interrogatorio dell'assistente sociale che accusa Helen rimproverandole il suo comportamento, e la sensibilità di Helen che non sente ragioni. Denise non è chiaramente all'altezza di controbattere le posizioni di Helen, non sa come trattare con le istituzioni, con assistenti sociali, giudici, medici, psicologi. Ma per lei la storia si riassume in poche parole

R.J.: "She needs the baby. Everything she's done these past few months she's done for the baby".

E ovviamente si vedono le potenzialità tragiche, che si attuano sempre nel momento in cui la assoluta passione si contrappone ad un assoluto divieto, quando la convinzione profonda di Denise di volere il bambino cozza contro il muro impenetrabile della società: istinto contro regola, etica naturale contro etica sociale. In questa situazione la funzione di coro viene assunta da R.J. che l'assume guardando, come il solito, contestualmente la televisione. Ciò che vede alla televisione è l'occasione che gli permette di commentare anche ciò che sta capitando a lui e a Denise. L'episodio televisivo riguarda un uomo e le sue relazioni con varie donne. In sé non ha un nesso evidente. Fa però concludere a R.J. che la giustizia non esiste, nel senso che il "social worker" o il dottore non riescono a risolvere la situazione. Quindi si profilano due posizioni altrettanto valide: quella di Helen che accusa Denise di essere una drogata, di non aver speso bene i soldi del "welfare", di essere stata una prostituta, e dall'altro la fermezza di Denise. Ovviamente più le due posizioni si definiscono, più emerge prepotente la dimensione umana di Denise che non ha nulla da porre sul piatto della bilancia. Quello che rimane sorprendente e conturbante è il fatto che la contrapposizione tra le due si pone in termini del tutto diversi, che Walker mette bene in evidenza: da un lato Helen porta le ragioni della sua posizione sociale, dall'altro Walker non accenna mai a ragioni per le quali Denise vuole il bambino. E' Helen che accenna a motivi egoistici, al fatto che il bambino sarebbe una compagnia per Denise, un passatempo, e via dicendo. Nella sua incapacità di esprimersi e di motivare, Denise è condotta al delitto. Helen è morta in bagno, in seguito ad una ferita che Denise ha aggravato. R.J. agisce qui da coro: cosa avrebbe dovuto fare? non ucciderla, ma appellarsi alla giustizia, chiamare una autoambulanza, affidarsi ad un avvocato... e nel frattempo Denise ha mandato Phyllie a recuperare la bambina.

Il colpo di scena sta nel fatto che Helen non è in realtà morta, ma è stata sepolta pensando che lo fosse. Riappare quindi uscendo dal bagno nell'ultima scena. Le parole che rivolge a Denise sono di mancanza di "politeness, moderation"⁴¹. Secondo lei Denise ha perso ogni "civilized instinct"⁽⁴²⁾, non ha chiamato l'ambulanza, non ha chiamato un dottore. Helen dà ancora una versione sostanzialmente "unsympathetic". R.J. sempre sull'onda dei programmi televisivi, razionalizza la vicenda "Losing the baby made her life... made her feel her life was... didn't have any value. And she hated herself..."⁴⁴. In realtà il personaggio di Denise rimane inesplicito. La scena si oscura e rimane sola a parlare al pubblico. La sua vita continua sentendo R.J. che tratta con

Canada

la televisione, ascoltando i resoconti di Phillie su Christine, parlando a Helen che le vuole insegnare "moderate civilized behaviour" 48. La reazione di Denise è una sola: "I'm not really listening... Because I'm not really there. I'm in hell..." (48)

Questo è un breve dramma ben costruito. Walker contrappone l'umana interiorità con i suoi misteri, con la sregolatezza, con le indicibili passioni, con le motivazioni che non arrivano a livello cosciente di linguaggio—contrappone ciò alla razionalità sociale. "Yes. She is. She's trying to survive... She's trying to... what's the word I'm looking for. Survive?" 37. Si conferma ancora una volta la contrapposizione di fondo tra due modi di vivere: da un lato sta quello di Helen che lo intende come apprendimento di regole e criteri di convivenza sociale, dall'altro quello di Denise per la quale la sopravvivenza è una qualità della vita stessa e vivere per lei significa unicamente avere la figlia Christine.

Adult Entertainment si colloca sempre nella stessa stanza di motel e questa volta Walker passa a mostrare lo spaccato di una realtà diversa, quella impura e complessa della vita di un gruppo di individui che in fondo riflette quella di ciascuno di noi, anche se non ne riflette veristicamente la realtà, tuttavia ne riflette la realtà come proiezione di desideri e di impulsi. E' facile quindi in questo dramma che il pubblico tenda a scostare lo sguardo da ciò che avviene, tuttavia aspetti e intrecci rispecchiano quelli della vita moderna. Qui la sincerità dei sentimenti non esiste. Qui il sesso è un mezzo per ottenere qualcosa e per legare a sé il proprio prossimo. Il gioco non sta solo da una parte, ma entrambe le parti giocano lo stesso gioco, avendo entrambe seconde intenzioni e pensieri. Questo intrecciarsi non riesce ad essere controllato in modo adeguato, e come sempre la passione oltrepassa i limiti e gli scopi, qui finendo nel delitto.

Max, poliziotto, e Jayne (41), avvocatessa, stanno facendo l'amore in modo sonoro e attivo, ma è il cinismo e questo disincanto che costituisce la loro verità. Il motivo per il quale Jayne è lì nel motel con Max è quello di ottenere il suo aiuto per spostare le responsabilità dalla sua cliente al suo uomo. Sarebbe generosa con chi la aiuta a realizzare questo scopo. Max se ne assume l'incarico. Lo farà giurare di averla costretta all'illegalità. Al tempo stesso Max ha un piacere da chiedere a Jayne: la cliente di cui sopra ha un amico che stanno cercando e vorrebbe sapere dove si nasconde. Così si accordano e possono continuare a fare all'amore. La trama poi si complica poiché il duplice intreccio porta all'uccisione di un giovane innocente. Max e il collega Donny decidono di occultare il cadavere in un campo che usano a questo

scopo. Pam, la cliente, viene fatta tacere per il bene della bambina, Emma. Jayne si assicura che nulla trapeli: le costerebbe il posto e ogni prospettiva di lavoro. Il tutto è suggellato da una reciproca dichiarazione d'amore da parte di Max e Jayne.

Dire che cosa l'opera voglia dire è riduttivo, infatti Walker conduce il lettore verso diverse direzioni, indica varie aperture che non necessariamente vengono fuse assieme. Ciò che appare qui è la storia individuale di Max, di Pam, di Donny, e di Jayne. Un quartetto che in nome del bene di persone assenti tutto opportunamente occulta. E questa è la spaccatura, l'abisso che, Walker indica, si apre nella convivenza civile, sociale e famigliare.

Criminal Genius è un'opera che porta la commedia ai limiti della verisimilitudine. Tra quelle presenti nella raccolta è la più ironica, comica, cinica, sentimentale, e violenta. Il "genio criminale" è quello di un paio di gaglioffi che vogliono fare i duri e non riescono a combinarne una di giusta. Rolly e Stevie, padre e figlio, criminali per disposizione e per elezione, sono una di quelle coppie che bene interpretata può fare il successo di una serata e rimanere indimenticabile nella memoria dello spettatore. Sono stati incaricati di dar fuoco al ristorante di Amanda, e non essendoci riusciti ora sono chiusi in una camera d'albergo temendo il peggio. Non ce l'hanno fatta a dar fuoco al ristorante per l'incapacità di accettare l'idea di provocare danno alle persone. E hanno sequestrato il cuoco, così pensando di ottenere ugualmente la rovina del ristorante. Ma Amanda Castle, è la figlia di un padre geloso e criminale, Mike Castle, che voleva la distruzione del ristorante per costringere Amanda a ritornare da lui, "his daughter would be out of job and come to her father's loving embrace" (118). Per cavarsela i fallimentari criminali ne escogitano parecchie tutte inefficaci. La fine è ridicolamente tragica, come topi in trappola cadono sotto i colpi di Mike Castle. Rimane in scena il proprietario del motel, Phillie, che lancia un'accusa alla società: "for producing that kind of callous indifference to fucked-up individuals" (156), e subito dopo qualcuno gli spara dalla finestra.

L'opera si distingue come dicevo per il puro divertimento. Al di sotto sta la realtà della criminalità, della lotta senza quartiere, anche all'interno della propria famiglia. Qui il punto di prospettiva si sposta però dal grande criminale al criminale inefficiente, geniale e sensibile. La grande e truce criminalità sta sullo sfondo, evidentemente non ha nulla di comico e Walker ce la fa vedere solo nella crudele sparatoria finale che non risparmia nessuno. Mentre il disgraziato colpito dalla sfortuna rimane ai margini della società, come

un topolino mangia alla mensa le briciole del signore, appare nella sua umanità, nella sua sensibilità, nella sua debolezza e vulnerabilità. E sono qualità che appaiono tristemente comiche, quando poste sullo sfondo della efferata crudeltà.

George Walker, *Featuring Loretta* (1997) (in *Suburban Motel*, Talonbooks, 1997, pp.320) è forse tra quelle presentate la meno efficace da un punto di vista teatrale. Si incentra su un unico personaggio, Loretta, attorno al quale si collocano un'amica, Sophie, e due uomini Dave e Michael. La storia è quella di una povera ragazza rimasta incinta che per fare qualche soldo cerca di trovare e accettare qualsiasi soluzione e proposta, anche quella, di Michael, di essere protagonista di film pornografici. Suscita compassione, spinge lo spettatore a provare rabbia; la rabbia è nel pensare che in realtà per Loretta non ci sia altra soluzione, che il mondo si chiuda su di lei senza pietà e che l'unica scelta propria sia quella di essere protagonista di film pornografici. Quello che lascia perplessi da un punto di vista della realizzazione teatrale è l'assenza di una trama che sostenga il personaggio; le lunghe telefonate di Loretta producono una lentezza che probabilmente compromette l'efficacia scenica.

Risk Everything è il pezzo forse più paradossale dei sei, accanto a *Criminal Genius*. Siamo sempre nell'ambito di attività criminali. Al centro sta la figura materna di Carol che ha rubato ad un criminale di sua conoscenza 68.000.000 dollari. Il gioco si fa paradossale quando Carol pur di non perdere il denaro sarebbe pronta a mandare a morte la figlia e il marito, che viene avvolto da esplosivi. Tutto si gioca sull'infantile egoismo di Carol e sulle sue inesauribili scappatoie escogitate per evitare di consegnare il denaro. Alla fine è costretta a consegnarlo alla figlia, che rimprovera di essere "too emotional". Il ridicolo si aggiunge al paradossale quando Michael è costretto a andare a farsi togliere gli esplosivi con una mano davanti al pene in erezione "Your mother... is an incredibly exciting woman. I'm still hard". Tutto si fa per denaro, è la filosofia di Carol, che R.J. e Denise non accettano, nemmeno gli animali si trattano così, commenta R.J., che se l'è fatta addosso per lo spavento. L'opera è un divertimento comico. Walker spesso indulge in questa sorta di situazioni portate all'estremo del ridicolo e dell'inverosimile. Ovviamente la realtà è che la gente farebbe di tutto per denaro, venderebbe marito, moglie e figli. Questo è un modo ironico di Walker di farci precipitare in una situazione improbabile, che alla fine ci convince della tesi che sottende l'opera, quella che l'umano egoismo è onnipresente, collocato forse tra crudeltà e

infantilismo. Walker getta uno sguardo alle relazioni umane e ci lascia con un punto di domanda: stanno le cose veramente così? Se ne scopre la sostanza quando il punto d'osservazione è spostato all'esterno, nel denaro, ad esempio.

La collezione termina con *The End of Civilization*, un'opera forte su un argomento attuale. Riguarda l'effetto che l'attuale mercato del lavoro ha sulla vita e sulla psicologia delle persone che si trovano travolte dalle sue leggi e della sua meccanicità. Il protagonista maschile è qui Henry, disoccupato, alle prese con il detective Max Malone che ha dei sospetti su di lui per la morte di alcuni operai. Walker indaga a fondo, all'interno di uno schema di 'detective story', la relazione tra Henry e la moglie, il modo in cui i ruoli cambiano, il modo in cui la loro relazione viene messa in crisi, il modo in cui la stessa relazione può essere salvata in una situazione di estremo disagio individuale e sociale.

Jason Sherman, *Patience*, PUC Play Service, Opening Night Edition, 1998, pp. 92

Jason Sherman è conosciuto per due opere, *Three in the Back, Two in the Head* (1994) e *The Retreat* (1996). La prima è una sorta di storia poliziesca che coinvolge la politica della C.I.A. dopo la caduta del muro di Berlino e la fine della guerra fredda, eventi questi che aprono non tanto una prospettiva di pace quanto una situazione caotica dovuta alla presenza di nuovi stati e nuovi sconosciuti interlocutori, di terroristi, di situazioni poco comprensibili e poco controllabili. A questa visione che porta inevitabilmente al sacrificio individuale e all'idea di un necessario capro espiatorio, Sherman contrappone anche una visione più positiva che idealisticamente dovrebbe portare alla soluzione dei conflitti. Spetta allo spettatore capire e scegliere tra queste diverse e opposte prospettive. In ogni caso l'opera è efficace poiché mostra le potenzialità distruttive e costruttive dell'essere umano, che complotta, costruisce e distrugge, che è più che mai al centro della storia e della politica con i suoi sogni, le sue convinzioni e le segrete motivazioni. Ad una tematica attuale è anche rivolta *The Retreat*, che presenta due intrecci: da un lato la storia di Rachel che, autrice di copioni cinematografici, ritiene che il film debba poter dire qualcosa di importante riguardo alla ricerca della verità, della redenzione, dell'amore; dall'altro il riferimento è ai colloqui tra Rabin e Arafat, un messaggio anche questo di speranza, che si contrappone nell'intreccio parallelo a copioni truccolenti, violenti, neri. L'opera è sostanzialmente una commedia, possiede un dialogo brillante, manca tuttavia di una conclusione che riesca a riunire i numerosi

spunti personali e politici.

Il protagonista di *Patience*, moderna moralità, è Reuben, uomo di successo sicuro di sé, moderatamente insensibile. Dopo aver giocato a squash, incontra un vecchio che aveva perduto di vista, Paul, il quale ha deciso di ritornare all'amore della sua gioventù, a scrivere sceneggiature e a fare film progettando di trasferirsi a Vancouver. Il dialogo tra i due prende una piega filosofica: Paul è ossessionato dall'idea di non essere quello che voleva essere; si interroga inoltre sulla sua recente mancanza di sensibilità verso chiunque sia in difficoltà, si interroga sul significato della compassione che sente tramutarsi in lui in "fear and hatred" (18). Descrive, in altri termini, una strana sensazione poiché ad un primo impulso di generosità subentra in lui, poi, una reazione che gli fa evitare chi sta male. E, infine, immagina cosa sarebbe la vita se perdesse tutto e rivolge la stessa domanda a Reuben. E poi c'è il pensiero della morte. Reuben replica di non capire di cosa stia parlando, ma enigmaticamente e profeticamente Paul replica, a sua volta, "You will...".

Sull'onda di questa oscura profezia si sviluppa rapidamente l'azione. Tutto va storto a Reuben: perde la moglie Donna che scopre delle lettere d'amore di Reuben ad un'altra donna, Sarah; perde il posto e l'attività, i colleghi Peter e Frank l'hanno subdolamente estromesso dalla compagnia; subisce un traumatico cambio di vita. Reuben allora comincia a leggere, ad indagare, a studiare, a pensare per capire le ragioni di ciò che gli è successo. Oltre a ciò viene sorprendentemente a sapere dalla moglie di Paul, Sarah, che in realtà Paul è morto già da un anno in un incidente aereo mentre volava verso Vancouver. Quello che quindi gli era apparso era un fantasma. Inizia, quindi, una terza fase nell'opera, nella quale l'azione del presente si mescola con flashback del passato, che servono in qualche modo a spiegare la ragione di alcuni fatti del presente. In un flashback di 10 anni prima, Reuben e Sarah si corteggiano durante una festa, e Sarah parla della sua infelicità con Paul, il quale aveva già deciso di trasferirsi a Vancouver, da una sua donna autrice di un copione che trattava della perdita di ciò che si possiede. Reuben ha una prima percezione dell'incontrollabilità degli eventi e del destino. La scena si trasferisce, quindi, in Florida dove viene chiamato dal fratello, Phil, per la morte del fratello Johnny. L'opera prende sempre di più la piega filosofica e presenta ora varie domande alle quali Reuben vorrebbe riuscire a dare una risposta soddisfacente. Pensando a Johnny, ad esempio, pone, ad un Rabbino che casualmente incontra, la questione di che cosa valga e serva essere buoni. Il Rabbino telefona a Dio ma non

ottiene risposta. Però il Rabbino dà una lezione a Reuben: il mistero dell'uomo non sta tanto nell'inconoscibilità di Dio, quanto in quella dell'uomo stesso "The gulf between what you imagine you are and what you truly are is so vast, it's as unknowable as God himself, and it kills you, it's the acid turning your liver and your heart, not knowing why it is that you can't be what you most want to be." (55) Phil, nel frattempo, gli racconta della sua convivenza con la diciannovenne Liz. Seguono scene in cui Reuben parla con Liz e poi altre scene in cui inaspettatamente incontra Sarah. Questo gli dà la speranza di poter ricominciare daccapo. La presenza di Sarah, i suoi ricordi della vita assieme a Paul, il modo in cui l'ha trattato, le suggerisce l'idea che a volte anche inconsapevolmente si determina il futuro, in questo caso la morte di Paul. Segue un'altra scena in cui è Donna questa volta che rinfaccia a Reuben i suoi lati negativi e i difetti. Mentre procede, si ha l'impressione che l'opera perda la coerenza e la linearità che si vedeva inizialmente. Certamente, Reuben che si trova alle prese con Sarah, Donna, Liz, Phil, ricorda ancora un medievale 'everyman', tuttavia si ha l'impressione di una sfaldatura più che di una sintesi capace di fondere i temi toccati. Termina con un monologo flashback di Paul, che, orinando, ripensa alla vita e alle idee di Phil, all'uomo come particella di energia, sempre e comunque solo. La solitudine esiste anche se si è tra amici, anche se si è nella propria famiglia, sempre. La solitudine è la vera situazione esistenziale umana. L'unico messaggio positivo è a questo punto l'idea che ad essa si debba reagire con l'amore, verso tutti coloro che ci circondano. È un messaggio disperato, positivo ma radicato nella disperazione. Esso è collocato in un cosmo enorme dentro e fuori che si apre alla coscienza oggi, come si apriva per Pascal nel seicento. Il libro biblico di Giobbe, a cui l'opera ovviamente si rifà, è usato per comunicare questo messaggio che diventa esistenzialmente tragico. Come si sa, la storia di Giobbe rappresenta uno dei modelli della tragedia moderna; ma poneva un punto fermo, ovvero la fede in Dio. Giobbe, dovendo sopportare sventure su sventure, se ne chiede le ragioni e vorrebbe comprenderle e poi invece le accetta: diventa il simbolo dell'umiltà che l'uomo deve assumere. Reuben è una sorta di novello Giobbe, ma Reuben è un uomo senza Dio. A Dio si sostituisce la solitudine. Da un certo punto di vista non c'è differenza, entrambe sono situazioni che ignorano l'uomo. Ma tutto cambia, da un punto emotivo, quando viene meno la fiducia e la fede. Si tratta quindi di una interessante versione della storia di Giobbe. Il Rabbino ovviamente rimprovera Reuben di essersi allontanato dalla religione. E ad essa

Canada

Reuben, attraverso le parole finali di Paul, sostituisce un amore che è però dilatato e vago, come la misteriosa energia che tiene unite le particelle che si chiamano uomini.

David Fennario, *The Death of René Lévesque*. (Febb.1998, non pubblicato)

Dopo *Joe Beef*, Fennario ci ha dato con questo dramma un altro esempio di quello che deve essere il teatro politico al suo meglio. Un teatro nel quale al messaggio specifico si aggiunge l'idealismo, la passione, il senso della corallità, la esatta percezione della realtà secondo una chiara prospettiva, un linguaggio stringato mai retorico pur essendo a volte fortemente emotivo. Lo spettatore e il lettore ne vengono senza dubbio presi e sperimentano quel senso di appartenenza e di cooperazione che sempre si realizza con il teatro di Fennario, ovvero una istintiva e immediata aderenza alle posizioni dello scrittore. Fennario anche qui è maestro nel controllare il rapporto con il pubblico, nel mantenere un crescendo che gradualmente fa dello spettatore un attivista come lo è Fennario e il personaggio suo portavoce all'interno dell'opera. L'opera ci fa sentire la rabbia, l'ira che finalmente incanalata si esprime in un movimento politico, ci mostra come la passione popolare riesce a farsi forma politica vedendo in questo la più significativa rivoluzione del Canada moderno. Il messaggio è financo di separatismo, ma più che di separatismo è fortemente di autonomia, nel senso politico, ma anche individuale, è la rivalutazione dell'individuo che sta alla base di questo dramma e dei precedenti e su questa base di rivalutazione, riscoperta, esaltazione dell'individuo che poi si creano le premesse per il tema politico. Il tema politico non rimane mai astratto come è a volte in altri drammi di questo tipo, il tema politico si incarna nel personaggio, è prima di tutto maturazione e scoperta individuale. L'idea che Fennario comunica qui è che il personaggio suo portavoce che ambisce ad avere un ruolo nell'evoluzione politica e umana del Québec deve riuscire a trovarsi davanti però non troppo da perdere i contatti con il popolo, che per Fennario, sono le classi operaie. E' questo spirito che trascina i personaggi dell'opera e anche il lettore e lo spettatore, è la sensazione che quello che si dice non è strampalato e astratto, non è astratta discussione politica o inefficace e velleitario terrorismo, è invece un atto politico realizzabile.

I personaggi sono tutti membri del Parti Québécois oppure del sindacato, Québec Union. L'occasione è una mostra a Place Desjardins su sessant'anni di lotta politica nel

Québec, dall'epoca di Duplessis al Summit del 1997. Al centro sta una statua, quella di René Lévesque. I quattro personaggi, Hélène, Demers, Martin introducono il personaggio marmoreo con brevissimi commenti, che poi perde la sua rigidità e ridiventa Lévesque la sera della sua morte nel 1987.

Hélène, Demers e Martin evocano gli antichi tempi di oppressione, il conservatorismo di Demers padre e di Duplessis, la situazione ardua, faticosa e depressa della vita conosciuta da Martin e da Hélène, le difficoltà di trovare lavoro, i lutti familiari attribuibili alla miseria e alle condizioni di vita, l'inesistenza del quebecchese come entità politica, quando "being French meant you were just a piece of shit walking on two legs". In questo coro di ricordi si alza subito la voce trainante, Martin, che senza dubbio rappresenta Fennario. Martin mette in chiaro da subito il suo ruolo tenace all'interno del sindacato. I personaggi, mentre parlano della loro esperienza, si sentono di rappresentare anche il sentimento generale del Québec. Questo fa ben presto acquistare all'opera quella dimensione di corallità che la caratterizza costituendone la qualità primaria. Martin incarna la rabbia delle classi operaie che non riescono ad esprimersi e a far sentire la loro voce. Una incapacità che si manifesta come ira repressa che Hélène percepisce: "I saw it in the Saint-Jean Baptiste parade that year in Montréal. I saw it in the marching of the bands and heard it in the sound of the drums pulling people off the sidewalks into the streets- join us, join us!"

Accanto al messaggio politico immediatamente si associa l'idealismo nazionalistico che attribuisce al messaggio politico una dimensione utopistica e romantica con Lévesque che immagina il futuro Québec come un paradiso: "We believe that we have the best chance in the world... of becoming a kind of earthly paradise." Segue la citazione degli eventi politici principali che riscrivono la storia del Québec vista dalla prospettiva dell'opposizione: il rapimento di James Cross dell'Ambasciata britannica, le posizioni del FLQ del 1970 sull'indipendenza e l'autonomia, le misure militari adottate da Trudeau... E' a questo punto che l'idealismo e la poeticità infiamma i personaggi, quando pur nella iniziale sconfitta fanno fanno poeticamente sentire l'ardore e la passione. La temperatura dell'opera decisamente sale nell'evocazione della terra del Québec,

Grande bête butée sous les broussailles du matin

Soeur de honte ô paraille à mon corps servant

Terre nuée dans les racines et dans l'instinct
Hors des ténèbres prénatales hors des sauvages stupeurs

O terre à dire ô terre à vivre!

A questa evocazione si accompagna la mobilitazione generale, che ancora appare sotto forma di sogno, "Was it a dream?", il quale in questo modo spinge lo spettatore e il lettore ad una inevitabile risposta di militanza. Quel sogno sarà in realtà il primo grande sciopero del Nord America del 1972. A ritmo concitato Fennario fa citare ai personaggi i gruppi di partecipanti, di nuovo accentuando la dimensione corale, che come ho detto è essenziale all'opera. E' a questo punto che si eleva ancora più forte la voce di Martin/Fennario "And I was speaking from my fucking heart right there speaking as nobody else could." Soprattutto il messaggio si trasforma da puramente politico di nuovo in messaggio comunitario e umano. Quando Martin chiede come riusciranno a vincere, la risposta corale e più volte ripetuta è "Solidarité". L'intensità della lotta politica, il tempismo necessario nell'azione, la giusta percezione del momento ora si fa viva storia nei personaggi che commentano i fatti, nei personaggi, come Félix Leclerc, Charlebois, Raoul Duguay, Gilles Vigneault, che si elevano a cantare quel particolare momento storico. La storia acquista le dimensioni dell'epopea "Gens du pays singing while holding hands". E al centro emerge la figura di Lévesque, in grado di guadagnarsi l'appoggio delle classi operaie e del sindacato. Lévesque accentua la qualità umana della vittoria. Non si tratta solo di autonomia, di referendum, ma del fine ideale al quale egli vuole arrivare detto con parole in cui domina la parola "homeland": "Québec a homeland that will be more than ever a homeland".

L'attenzione si sposta decisamente su Lévesque. La reazione prima è di paura davanti ad un mondo nuovo da prendere in mano e da controllare e guidare. Ma Lévesque fu consapevole di dover occupare la tana dei leoni spodestati. Inizia la fase economica più impegnativa fatta di contatti con i potentati economici americani in primo luogo. Le posizioni di Lévesque pongono la sovranità del Québec e ciò significa gestione da parte dello stato e non da parte di capitali stranieri di settori come quello bancario, dei media, dell'editoria ecc. Il merito di Lévesque fu quello di aver fatto accettare queste restrizioni. Segue il periodo di difficoltà economiche, la necessità di congelare aumenti di stipendio. Martin si dichiara contrario. Lévesque deve fronteggiare uno sciopero che sostiene richieste che rischiano di far crollare l'economia, cancellando ogni intervento di carattere sociale. Il Governo si prende la responsabilità nel 1982 di ridurre i salari. Nel 1984 il PQ perde le elezioni. Ma la fede non si perde, la prossima volta si sarebbe combattuto di nuovo e sarebbe stato per l'indipendenza

Nel 1986 Lévesque si dimette. E' Martin che commenta alla fine. La storia e le vicende hanno colpito anche lui procurandogli un infarto. La politica del deficit zero lo costringe a lasciare. La critica è quella nota, la sconfitta non è dovuta alla politica del governo e all'ideale perseguito da Lévesque, ma è dovuta alla politica di banche e di corporazioni che non pagano le tasse. Decadenza di Lévesque e infine la morte.

Si tratta di una monologo a più voci che si snoda velocemente attraverso la storia dell'ultimo trentennio. Alla fine gli eventi sono forse troppo sommariamente presentati, soprattutto per quanto riguarda i "terribili sbagli" compiuti da Lévesque, soprattutto per quanto concerne le parole di Demers che sembra meglio capire la saggezza della Chiesa e la lungimirante politica di Maurice Duplessis. Se c'è un'osservazione da fare riguardo a quest'opera è solo questa riguardante il carattere locale degli argomenti trattati che risultano lontani a chi non fosse canadese. L'opera politica soffre d'altro canto di questa prospettiva locale, è collocata in un preciso contesto, ha una funzione forse limitata nel tempo. Ciò che tuttavia si eleva al di sopra degli eventi specifici che risultano non interamente chiari nel testo, è lo spirito ideale che la anima, la forza che attraverso essa si esprime, il messaggio umano e sociale che essa contiene.

Linda Griffiths, *The Duchess (a.k.a. Wallis Simpson)*, PUC Play Service, Toronto, 1998, pp.100.

Linda Griffiths è un nome noto nella drammaturgia canadese. Attrice e autrice di opere come *Maggie and Pierre*, *Jessica*, *The Darling Family*, ora presenta una ricostruzione in parte fantastica della storia di Wallis Simpson e di Prince Edward, passando attraverso gli anni trenta, la seconda guerra mondiale fino ad arrivare alla morte di Edward. L'attenzione è soprattutto rivolta a Wallis la cui personalità rimane avvolta da un velo di mistero, a volte presentata come donna innamorata e più spesso come animata dall'ambizione, da un ambiguo sentimento verso Edward, da disprezzo nei confronti della famiglia reale britannica. L'opera è un lungo flashback. Inizia con una vendita all'asta dei gioielli di Wallis, che in quell'occasione rinasce e accompagnata da Noel Coward, ripercorre trent'anni di storia, con accenni al fascismo e al nazismo. Alla fine si ritorna al presente con la vendita dei gioielli. Nel corso della vicenda l'autrice ha occasione di toccare tematiche più vaste di quelle individuali di Wallis e Edward, ad esempio facendo riferimento ai mutamenti epocali in corso

durante gli anni trenta e quaranta, al diverso concetto di 'ordine' che veniva scalzando quello ancora medievale citato da L. Elizabeth di una serie di livelli "from hell to heaven, from God to the Devil. And in between there were peasants, free workers, merchants, the aristocracy, and then the King, next to God" (39). Di conseguenza l'Inghilterra appare come una sorta di stregata Faerie Land, sostanzialmente malvagia, capace di ottundere il senso della realtà, occupata dalla famiglia reale vista come un'entità intoccabile e inavvicinabile. E un'uscita da questa Faerie Land, come quasi da un Giardino dell'Eden, appare ad un certo punto la storia di Wallis e Edward dopo l'abdicazione. Da quel momento, novelli Adamo ed Eva, si sentono gettati nella realtà nella quale si tratta di sopravvivere.

Non so quanto di questa storia sia stata in qualche modo suggerita dalla recente scomparsa di Lady Diana, se non altro per rinnovato e morboso interesse verso la famiglia reale. Senza dubbio anche qui si tratta di un'espulsione, di una chiusura, di una rinascita nella realtà, di un appello forse alla sensibilità comune per rivalutare una storia e una figura che viene presentata come sostanzialmente negativa. Drammaticamente l'opera ha qualche spunto interessante, soprattutto l'ambientazione magica e stregata della Faerie Land, la presenza in essa persino di personaggi che ricordano le malefiche suggeritrici dello shakespeariano Macbeth, tuttavia si colloca in un ambito di interessi molto ristretto e al lettore comune la storia appare a volte stiracchiata e poco intensa.

Un tratto peculiare è il riferimento diretto a personaggi centrali del nazismo e fascismo. Count Von Ribbentrop era, come è noto, il numero tre della gerarchia hitleriana; è anche nota la sua presenza alla corte inglese ed è noto l'appoggio che anche Hitler diede a Wallis Simpson. La storia dei due personaggi pertanto, oltre ad essere avvolta dall'ambiguo alone magico della Faerie Land, è anche contaminata da alleanze politiche che i protagonisti non avevano saputo interpretare correttamente. E' d'obbligo a questo punto ricordare che il primo a raccontare gli eventi della seconda guerra mondiale in questa prospettiva inquietante di imprevedibili alleanze e collusioni, fu Timothy Findley nel suo lungo e complesso romanzo *Famous Last Words* che ora egli ha portato anche sulla scena in un dramma (1997) di cui possiedo la terza e probabilmente non definitiva versione. Con la sua peculiare capacità di addentrarsi nei meandri più oscuri degli eventi umani, Findley immagina il personaggio di Hugh Selwyn Mauberley, che ambiguamente collocato tra tradimento e lealtà alla fine decide di raccontare ciò che conosce di collusioni tra aristocrazia britannica e

internazionale e regime nazista e fascista usando come fogli i muri di una stanza del Grand Elysium Hotel e come inchiostro il proprio sangue. Agli americani che nel 1945 trovano il suo cadavere si prospetta una storia che ha a che vedere di nuovo con Wallis Simpson e Prince Edward, Von Ribbentrop, la Baronessa Isabella Ciano-Loverso, Ezra Pound, Dorothy Pound, e nomi famosi del mondo dello spettacolo e dell'aristocrazia europea. L'opera termina con le osservazioni dei due esterrefatti lettori, Lieutenant Quinn e Captain Freyberg, i quali devono decidere se conservare o eliminare ciò che hanno trovato. La decisione finale appare ispirata al cinismo, ovvero all'inevitabile volontà di volgere lo sguardo altrove per trovare altrove "to lay the blame for the hell we've been living these past five years. It's written all over you! Mauberley himself has already been forgiven!" (131).

Judith Thompson, *Sled* (1997)

Judith Thompson è senza dubbio una delle figure più interessanti sulla scena canadese, tanto per la tematica, che da un alto coinvolge la società moderna e dall'altro scandaglia la psicologia individuale, quanto per la costruzione drammatica. Ma questi sono aspetti ben noti. Rimando il lettore principalmente a opere come *The Crackwalker* (1980), *White Biting Dog* (1984), *I am Yours* (1987), *Tornado* (1987), *Lion in the Streets* (1990).

Riguardo a *Sled*, Duncan MacIntosh nell'introduzione scrive: "Audiences of the first production saw it as a metaphor for Canada; a prayer for the dying; an exposé of the hypocrisy of life in the comfortable Northern hemisphere in the late 20th century; a lament for the loss of our natural language". E ancora "Making a theatrical collage of brutal and banal inconsistencies of everyday life, Judith has pasted truth and lies so closely together that they become at once shocking and revelatory. The scale of our lives today seems distorted and diminished by news articles, film clips, and sound bites. Judith restores the awesome size of a normal life in this play to that of operatic or Jacobean proportion." "Look for the ecstasy and fear in each scene—one cannot exist without the other. That is the riddle of *Sled*."

From *Aurora* by Candace Savage.

"The Iroquois people...imagined the aurora as the entry point into the land of Souls, where the sky rose and fell into the world beyond...The lights were seen as the actual spirits of dead ancestors. Sometimes their progress across the sky was interpreted as a torchlight procession or a joyful dance. According to a circumpolar tradition, the northern lights are the souls of those who have died

Canada

through the loss of blood, whether in child-birth, by suicide or through murder. Inuit shamans have been visiting the moon for millennia. Often the journey begins at night, under a full moon, when the shaman was standing at a blowhole, staring into the black, swirling water and waiting for seal to rise. Suddenly, he would notice a sled descending out of the sky. It would land nearby, and the shaman would climb on board. Once he reached the land of the moon, he might meet dead relatives or watch spirits ball in the northern lights."

L'opera è costituita da brevi scene che da un punto di vista drammatico funzionano per contrapposizione. Quindi molto significa la sequenza con la quale si presentano sulla scena.

Nella prima scena, ad esempio, appare il personaggio di Annie che canta una canzone. Il tono è triste, Annie interpreta se stessa pensando alla notte nella quale essa si perderà e richiama il mito indiano che vede nelle luci boreali spiriti di gente morta, come sua madre e la madre di sua madre. Il progredire delle stelle viene a volte interpretato dagli Irochesi come una processione e una danza, e secondo una tradizione circumpolare le luci boreali rappresentano le anime di coloro che sono morti in seguito a perdita di sangue, alla nascita, per suicidio o assassinio. Questa scena agisce da preannunzio, per immagini e linguaggio, di quanto accadrà in seguito. Thompson usa questa tecnica prolettica che richiama Shakespeare, la cui presenza altre volte si avverte nell'opera. Nella seconda scena si introduce un personaggio secondario, Joe, tuttavia importante per il fatto di essere di origine italiana. Thompson fa così capire immediatamente dove si colloca la sua storia o serie di storie.

Ci si addentra quindi nella storia di Annie. E' una cantante al Pickerel and Jack Lake Lodge. La sua canzone richiama ancora miti indiani e un sogno che si disperde come una nebbia, lasciando dietro di sé l'immagine di una volpe in città, una volpe in Bloor Street. Ciò che colpisce Annie è il significato mitico dell'alba ("At dawn; a secret time of day", (17) che richiama la prima canzone, l'alba come il punto di entrata nel regno delle anime, preannunzio del destino di Annie.

Mentre ha luogo un primo violento conflitto tra Kevin, Mike e Jack il quale interviene in difesa di Annie, Annie in camera appare ancora attratta da apparizioni del mondo naturale, questa volta è un gufo che la chiama fuori fino all'alba. Di notte nel bosco ha una visione che la riporta al passato. Immagina di vedere una ragazza, Maeve O'Hara, unica superstite tra cadaveri di una nave nella tempesta. E' il 6 dicembre 1791. La scena ricorda Coleridge, i

morti, l'invito a pregare. Annie si identifica con la ragazza, che crede sua trisnonna. Annie introduce lo spettatore ad una dimensione usuale nel testo di Thompson, cioè alla dimensione della visione che oltrepassa i limiti temporali empirici. Non c'è differenza d'ora in poi tra passato e presente, tra realtà ed evocazione, tra morti e vivi. Sono realtà che convivono e costruiscono il senso del dramma. Annie, proprio grazie a questi riferimenti, appare dunque una persona fatalmente predestinata. Vede un'alce. Arrivano anche Kevin e Mike che non si accorgono di Annie. Ad un certo punto se la vedono davanti, ma Kevin sembra non riconoscerla e l'uccide.

Il clima di allucinazione nel quale ha avuto luogo la "vendetta" di Kevin continua nella scene seguenti. Ci si sposta a Toronto. Qui Evangeline incontra Joe e gli racconta una visione o sogno. Si tratta di passi che sente nella notte che si avvicinano alla sua porta di casa. Sono questi passi della memoria, passi del fratello Kevin, rapito a quattro anni e mai più rivisto. Ev ha la premonizione che Kevin la stia cercando. Analogamente Joe ritorna al ricordo di sua madre, e questa volta è un'allucinazione poiché si rivolge al cane Dory come se fosse sua madre. Le azioni che i personaggi compiono sono tutte collocate in una zona "immaginifica" dellapsiche; la realtà, il senso della realtà è messo in secondo piano dinanzi ai sogni e alle immagini che la mente produce.

Si ritorna al nord e al luogo dove Annie è stata uccisa. Al verso di un gufo Annie comincia a parlare. La vita le trascorre davanti. E' ossessionata dalla necessità di lasciare un ricordo di sé, qui vuole lasciare le sue impronte. E seguono desideri stravaganti, fino a quelli più comuni di passare più tempo con suo marito e suo figlio, se potesse recuperare la vita. Muore. Nell'Hotel Jack crede che Annie sia in bagno e in una sorta di monologo confessionale le rivela la sua infedeltà, la sua vita difficile, le violenze subite. Kevin e Mike, invece, si trovano davanti al corpo di Annie, ma mentre Mike sembra non essersi reso conto di quanto accadeva, Kevin ha voluto vendicarsi. Alla fine del primo atto Mike e Kevin hanno un chiarimento definitivo sul da farsi circa Annie. Mike vorrebbe consegnarsi alla polizia, Kevin è preso da ricordi di prigione che lo fanno reagire violentemente tanto da uccidere Mike. Appena fa questo appaiono le luci boreali ad indicare il regno delle anime. Kevin si dilunga sull'avventura con una grande slitta (sled) attraverso i Northwestern Territories, una corsa nel silenzio, nella desolazione, tra il vento e la neve. Una sorta di piccolo Macbeth, finisce per invidiare Mike e indica le luci boreali.

Il secondo atto si apre a Toronto. L'arrivo di

Kevin è preannunziato dall'apparizione dello spettro di sua Madre che ricorda la sua nascita. Ritorna anche Jack che informa Joe della morte di Annie. Ossessioni dominano Kevin. Indossa il vestito rosso di Annie e Evangeline si accorge della presenza dello spettro di Annie. Kevin si guarda allo specchio e inorridisce. Le parole di spiegazione spesso non esistono in Thompson, che ricorre piuttosto a mezzi scenici. Ad esempio Evangeline presa dalla visione, appare con una candela in mano per Annie e Kevin vuole rincuorare la sorella raccontandole un episodio strano, l'incontro con un morto vivente, l'incontro con un "frozen man" che lo fissa nel vento, che è la continuazione del suo impersonare Annie. Evangeline commenta richiamando Macbeth, "When someone's dead they're dead forever" (63): l'ossessione con la quale i morti ritornano nella vita e l'incapacità di cancellarne la presenza è un tratto shakespeariano. La coscienza, in altri termini, non si cancella. Così passato e presente si sovrappongono in queste scene. Alla violenza passata si sovrappone la violenza e il sopruso del presente, con Kevin che corteggia la sorella e si masturba sul seno di Evangeline. E' da un lato il passato e per converso forse un modo per Kevin di ritornare alla realtà, di rientrare nella realtà dopo il momento di alienazione davanti alla morte di Annie. Quello che fa con Evangeline, Kevin lo fa con Annie, commettendo una sorta di peccato mortale faustiano. Da contraltare a questa scena fa proprio la riapparizione di Annie che si sofferma sul ricordo di sua nonna Blossom. Annie si definisce una "silent woman", è la figura della donna sottomessa dalle situazioni. Nel riprendere episodi della vita di ciascuno dei personaggi il testo si fa drammaticamente spezzettato. Joe ricorda il padre in Canada nel 1909; lo spettro della madre di Evangeline parla di Nathan, un Canadian Indian con il quale era felice. Joe rievoca episodi della sua vita con Carmella durante la depressione. E parallelamente Joe racconta l'incresciosa vicenda di sua sorella Annabella che Niko sbadatamente uccise somministrandole una medicina errata, non avendo potuto per mancanza di denaro comprarsi degli occhiali adeguati. Il tragico, l'assurdo, uno spirito da commedia nera si mescolano.

Al funerale, Annie stessa appare a cantare una canzone rivolta a suo padre e a sua madre. Una sorta di alienante felicità contrasta con l'infelicità precedente. Descrive due persone che invecchiano, che piano piano sentono il peso del tempo che loro sfuggo. E subito dopo la realtà con la sua violenza rioccupa la scena con Kevin che costringe Evangeline ad esibirsi nel Zanzibar strip club.

L'atto terzo inizia sullo stesso tono. Jack

ricorda la vita con Annie. Ma è il ricordo spiacevole di averle fatto vedere un film che lei crede romantico, ed è invece una videocassetta porno, che incita Jack alla violenza sessuale. Si ritorna improvvisamente al nord del delitto. Kevin ora nasconde il corpo di Mike e fugge dallo spettro di Annie. Sono scene che retrospettivamente illuminano l'azione di Kevin a Toronto. E' un uomo ossessionato da quanto ha fatto, perseguitato dalle immagini di Mike e Annie. E indossare il vestito di Annie, come si è visto, equivale per lui ad una sorta di esorcizzazione della morte. Quando poi Evangeline chiede a Joe di parlare di suo padre la sensazione è che esista un destino che agisce al di là del proprio controllo e quando, successivamente, Kevin racconta a Evangeline della fuga di un cavallo dal macello e della sua uccisione per la strada, Evangeline risponde in modo alienato chiedendo a Kevin se è vero che la terra sarà colpita da una cometa. Evangeline osserva che non sentiranno nulla, "Just like that steer. He's not afraid any more. He's not anything" (86). Così esprime il senso del destino. E' un destino che si fa concreto e avvertibile mediante il continuo ricorso al passato. Jack e Annie parlano della loro relazione, della reciproca freddezza verso di lui dopo vent'anni di matrimonio, e questo getta luce sull'inizio quando Annie sentendo il gufo sceglie di uscire da sola nei boschi e di lasciare Jack in camera. Annie illustra la sua disposizione d'animo con un sogno nel quale Jack ha un secchio in mano nel quale è contenuto un serpente a sonagli, ovvero un qualche segreto che essa non conosce. La premonizione di quella scena si sente gradualmente costruirsi nel seguito della vicenda raccontata per sommi capi e momenti significativi. Nel presente dello Zanzibar strip club, Jack è preso da una crisi sul suo passato. Evangeline gli è vicina, si corteggiano e si baciano. Appare allora lo spettro di Annie che canta una canzone sulla fuggevolezza dell'amore. Ritornano a casa all'alba, e vedono la Stella del Nord. Incontrano Kevin, geloso. Inizia una rissa; Jack scopre in casa di Kevin il vestito di Annie, lo vuole strangolare quando Evangeline istintivamente gli spara. Evangeline si trova di notte in Bloor Street. Appare Annie ad indicarle la direzione verso nord. E' incinta e potrà avere il suo bambino al nord dove nessuno la cercherà. La scena passa tra i boschi. Procedono a fatica. Alla fine in una tempesta di neve vedono allucinazioni: sono lupi? ma Evangeline li vede come "Dancing spirits". Prima di morire, riappare Annie con la sua canzone.

Ho voluto soffermarmi sull'intreccio di quest'opera complessa, mettendo in luce almeno in parte il gioco dei rimandi, delle associazioni, dei richiami, l'intrecciarsi

continuo di passato e presente, di morte e vita. Come si è detto, s' infrangono le categorie spazio-temporali e lo spettatore deve muoversi rapidamente avanti e indietro come richiede la situazione drammatica. Lo spettatore deve cucire scene, collegare episodi, ricostruire il senso delle varie storie, fare attenzione al flashback, alle premonizioni linguistiche e d'immagine, alle apparizioni. Il cammino dei vivi va passo passo con quello dei morti, il mondo magico e religioso indiano è simbolicamente presente. Non c'è nulla di soprannaturale e tuttavia l'opera suscita un'ansia tutta rivolta allo spirituale; non c'è nessuna speranza di rinascita e di salvezza tuttavia la sensazione è che si voglia suggerire l'idea della salvezza. Lo spezzettamento e la disarticolazione del racconto si accompagnano ad un analogo trattamento dei personaggi i quali sono presentati frammentariamente, non in estensione, ma in profondità. Vengono scelti solamente alcuni momenti particolarmente intensi, sufficienti a illuminare un personaggio, a renderlo simbolico della situazione del mondo moderno.

Eugene Stickland, *Some Assembly Required* (1996)

Il tema è la dissacrazione di eventi tradizionalmente al centro della società e della famiglia. Qui i quattro personaggi si incontrano con riluttanza per il Natale: la madre Charlotte, il padre Darwin, i figli Gordon e Walter e la figlia Stacy. Per quest'ultimi, soprattutto, la vita non ha nulla a che vedere con ricorrenze stereotipate come il Natale. Il lettore avverte sin dalla prima scena che i personaggi sono esagerati nella loro idiosincrasica riluttanza a ritrovarsi assieme, e tuttavia non trova difficoltà ad identificarsi con le loro posizioni. In altri termini con i loro fallimenti. L'ambizione di Stickland sarebbe proprio quella di comunicare con la gente comune in situazioni comuni, di scavare nella psicologia, di mostrare alla gente quello che la gente è senza finzioni. E' quest'aspetto che fa di Stickland un autore essenziale per il Canada, per lo meno per quel Canada che vuole "plays about people, not ideology". Quest'opera dissacra il Natale, ma è anche al tempo stesso un'opera sul significato del Natale: ovvero sul suo possibile significato.

La scena si apre con il Padre che pianta una pila negli occhi della Madre allettata, per vedere se le sue reazioni continuano ad essere normali. La Madre reagisce a questa ossessiva ispezione e piuttosto ricorda al marito che il figlio Gordon è chiuso nel seminterrato, proprio il giorno di Natale. Il Padre è il primo dei disillusi, non ha alcuna speranza che la situazione tra di loro migliori a causa del

Natale e, clinicamente, forse per difendersi da possibili delusioni, è colui che sin dall'inizio vuole ignorare la ricorrenza dichiarando che si tratta solo di un giorno come tutti gli altri.

Quando Walter entra in scena saluta suo padre con l'usuale "Merry Christmas", ma subito fa notare l'assenza di decorazioni, di qualsiasi cosa indichi il Natale. Il Padre continua nel suo cocciuto, cerebrale, cinismo, anche se Walter arriva ottimisticamente a suggerire che sarebbe possibile recuperare il vecchio albero, "we can still have Christmas!". Ma la replica paterna non offre via d'uscita, è cinica e pessimista, nasconde anni di incomprensione, rapporti fatalmente deteriorati, "I wish it were that simple." E' difficile assemblare il vecchio simbolico albero, consunto dall'uso, i rami se ne vanno come se ne vanno gli anni e come se ne sono andati i figli. E il Padre, iniziando a rivangare la propria memoria, rivela di aver cominciato ad aver paura del Natale proprio a causa di quell'albero. Mi sembra una situazione paranoica e poco credibile. Il Padre poi informa Walter della presenza del fratello Gordon e della 'indisposizione' di sua madre che si trascina penosamente nel corso degli anni. E così abbiamo la situazione di due genitori che si osservano, si auscultano, si compiangono, si torturano, soli, ora improvvisamente alle prese con due figli che avevano perso di vista e con i quali non sanno riprendere un dialogo interrotto. Il Padre ha solo un rimprovero infatti da rivolgere a Walter, è tutto ciò che riesce a dirgli, è un rimprovero riferito alla scelta del figlio di non aver seguito con il mestiere paterno, avendo invece preferito andarsene da casa a fare l'assicuratore. La Madre d'altro canto si potrebbe dire che soffre di una sorta di incompatibilità con il mondo, che essa identifica con tutto ciò che non sia la sua camera. Non si adatta nemmeno di scendere in salotto. Quando incontra brevemente Walter lo rimprovera per la sua lunga assenza da casa e attribuisce la colpa alla sua ragazza Taffy.

A questo punto l'analisi si approfondisce. Ritorna in scena il Padre che spiega a Walter la sua allucinata filosofia di vita: ogni cosa deve seguire un ordine prescritto, ogni cosa deve ripetersi regolarmente, ogni scelta deve rimanere la stessa; è un modo di crearsi un sistema che lo difenda dal caos. E caos in questo caso è in primo luogo il figlio Gordon, chiuso nel seminterrato, dove vuole rimanere solo, persino minacciando di sparare a suo padre se volesse forzatamente entrare in quella stanza. Walter, che sembra il figlio più aperto dei tre, sembra perdere ogni speranza e decide di andarsene. E' a questo punto che si ha una piccola svolta, quando il Padre lo ferma citando un po' assurdamente la "visione" di un'alce,

Canada

che significherebbe la necessità dei giovani di farsi avanti e di affermarsi, in altri termini lo invita ad andare da Gordon a chiarire la situazione. L'incontro non è dei più tranquilli. Gordon si è a quanto sembra costruita una stanza su misura e intende difenderla contro gli intrusi anche con la forza. Al fratello offre un po' di "eggnog", ma la situazione velocemente degenera. Gordon si dilunga a descrivere le conseguenze di un avvelenamento alimentare, procede con considerazioni strampalate riguardo al modo di preparare l'"eggnog" e riguardo alla data di scadenza del latte e delle uova, costringe Walter a tergiversare e a rifiutare l'offerta del fratello, adducendo varie scuse. La situazione esplose quando Gordon tira fuori la pistola e la punta alla testa di Walter per costringerlo a bere.

Nel frattempo la situazione prende una diversa piega nel colloquio tra la Madre e il Padre che ancora con la pila in mano sta accanto al letto della moglie. Questa suggerisce che la presenza dei figli potrebbe suggerire la possibilità di pianificare qualcosa, un'idea alla quale il padre non sembra preparato, che il Padre considera 'prematura' come qualsiasi altra cosa connessa al Natale. Il lettore fatica a capire esattamente la ragione di questa tenace resistenza, dal momento che la Madre sarebbe molto più flessibile e pronta alla celebrazione natalizia. Il Padre risponde simbolicamente dicendo che il pollo, o il tacchino, deve rimanere "in the deep freeze". La più evidente spiegazione è l'assoluto scetticismo verso i figli, che sarebbero pronti a lasciarli da soli con il tacchino preparato e cucinato, e ad andarsene per conto loro al bar. E' una risposta contro ogni illusione, "Don't just lie there torturing yourself with hope". (24) E' un uomo che come la figlia Stacy, che ora entra in scena, pensa che nella vita non ci sia più nulla di 'misterioso', nel senso che entrambi sembrano aver perso il senso del meraviglioso, di vivere in una sorta di totale disincanto.

Seguono a questo punto una serie di episodi frammentari che si riferiscono alla storia personale di ciascuno dei figli. Da un lato Stacy che non riesce a convivere con le critiche di sua madre, dall'altro Gordon è emotivamente scosso per il fallito matrimonio con Carlene, infine Walter cerca di evitare il peggio ricordando a Gordon la loro vita infantile e poi promettendogli di aiutarlo a rimettersi in piedi, a ricominciare una nuova vita.

L'atto secondo presenta una situazione diversa. I tre figli sono tutti assieme nel seminterrato e questo induce il Padre a raccogliere l'invito della moglie circa il pollo per un possibile pranzo di Natale. Ma la situazione in realtà non si risolve. I tre figli si

informano sulla situazione di ciascuno. Ma poi l'eggnog domina la situazione: Stacy lo trova rivoltante anche perché è un motivo di ricordarle i litigi con sua madre e le manie di suo padre. E poi si lasciano andare a reciproche accuse. Gordon ad esempio è ritenuto responsabile della ricaduta della madre per il fatto di essere entrato in casa senza salutare e di essersi isolato nel seminterrato. Alla fine concordano di rimanere tutti e tre nel seminterrato e Stacy suggerisce una via d'uscita, di andare a comprare un tacchino, ignorando l'intenzione analoga di suo padre. Natale dopotutto risveglia dei ricordi che li uniscono. I tre riscoprono e riaprono le scatole infantili, e trovano anche l'albero di Natale che Gordon e Stacy cercano di mettere assieme. D'altro lato il Padre e la Madre si illudono che sia dopotutto possibile celebrare il Natale, nonostante l'iniziale scetticismo. C'è un accenno anche ad una ritrovata armonia e a un ritrovato entusiasmo, anche indipendentemente dai figli. La situazione sembra sciogliersi quando Walter, incaricato dell'acquisto del tacchino, ritorna con un regalino di fusibili per il Padre e qualcos'altro per sua Madre.

Nella scena ventesima succedono varie cose che conducono al climax. Stacy e Gordon hanno preparato l'albero, Walter ha portato anche per loro dei regalini, e inoltre ha con sé un pollo, esattamente il pollo che suo Padre stava sgelando, non avendone trovato al negozio. Ovviamente la soluzione che si impone è che tutti condividano quel pollo, ma Stacy e Gordon non sono convinti di andare al piano di sopra. Allora Walter propone di elencare le ragioni pro e contro di ciascuno e alla fine riesce a convincere fratello e sorella a salire verso una scena di riconciliazione. Tuttavia quando tutti si trovano attorno all'albero, le cose ritornano a ingarbugliarsi quando Walter propone a tutti di cantare una canzone di Natale. Imbarazzo, ignoranza, paranoia: Walter prende la pistola e li obbliga a cantare, anche se nessuno sa le parole. E' il Padre che questa volta risolve la situazione, entrando con un disco di Handel di musica di Natale. Si versa l'"eggnog" e si celebra il Natale.

Quello che l'autore comunica, come si diceva all'inizio, è un senso di irritabilità nella vita in genere che poi si accentua e si riversa su occasioni faticose come il Natale. Questa irritabilità e instabilità emotiva — difficoltà legate alle condizioni di vita, un rapporto polemico con i genitori — vengono senza dubbio avvertite dal lettore. In fondo sono ancora i genitori che trovano una soluzione. E' una commedia leggera, ma non ingenua o banale. A volte le situazioni sembrano eccessive, ma rispecchiano in parte le

condizioni della vita moderna, la difficoltà di celebrare qualsiasi occasione comunitaria. E' un pessimismo controllato quello di Stuckland, che non degenera poiché tutti sono alla fine pronti a rinunciare a qualcosa e a fare un passo verso gli altri. Il passo decisivo lo fa la Madre prima e poi il Padre quando accetta di introdurre un elemento di 'caos' con la musica di Handel, ma si tratta di un caos salutare, di un'apertura psicologica, di una sconfitta della routine che all'inizio lo imprigionava, come imprigionava tutti i personaggi.

Giulio Marra

Pasquale Verdicchio, *Devils in Paradise: Writing on Post-Emigrant Cultures*, Toronto, Guernica Editions, 1997

Italian-Canadian poet and critic, Pasquale Verdicchio has chosen a powerful image for the title of his first collection of essays. The paradise of the title is the New World, pristine and beautiful; the devils are the unwanted immigrants who come in and corrupt it. The image captures Verdicchio's historical reconstruction of the racialization of various ethnic groups in North America. The essays collected in this volume examine a number of texts which engage the discourse on race: Italian-Canadian novels, the films of Spike Lee, minority women's narratives, John Fante's novels, Italian poets, the photographs of Tina Modotti, the language of Italian immigrants and personalities from popular culture. While Italians in North America are the primary focus of these essays, the discourse is taken well beyond the immigrant ghetto and European culture.

The first essay is appropriately entitled, "Subalterns Abroad," an allusion to the writings of Antonio Gramsci who coined the term subaltern. The political philosophy of Gramsci informs many of the essays as Verdicchio explores the roots of race in North American culture. In this essay he compares Italians in the US with those in Canada in order to discover the nature of Multiculturalism. By including the US and its history of racism, Verdicchio has the reader question Canadian assumptions about cultural differences and reconsider terms we commonly accept. For example, he finds that he must use the terms race and ethnicity together because in the US the two are linked in the politics of identity, whereas in Canada they are not often seen together. Are Canadians reluctant to discuss issues of race and racism, or do they simply hide the notions in the term ethnic? Verdicchio briefly examines the work of Antonio D'Alfonso, Marco Micone and Dore Michelut to explore how these writers question the forces of the dominant English culture in Canada.

In the essay, "The Borders of Writing: Nation, Language, Migration," Verdicchio looks at the use of majority languages by minority writers as a means of resistance to cultural assimilation. He compares writers within Italy itself who challenge linguistic standardization with Italian-Canadian writers who use the English language in a subversive manner. In the postcolonial context Verdicchio observes that this is a worldwide phenomenon.

Today, the languages of colonialism are themselves being colonized by the very elements they sought to subdue. Nations that find themselves overwhelmed by the influx of diverse populations are hard pressed to define a national characteristic that, in turn, represents their relationship with the rest of the world.

In "Tracing the Ground of Identity" Verdicchio compares popular icons like Madonna and Camille Paglia to women writers who engage the questions of race and racism. Popular culture can tell us a good deal about the racial identities of young people. In contrast to street culture we have the obscure Italian-American novelist, John Fante. In "Fante's Inferno" Verdicchio explores the racism and sexual tension in *Ask the Dust* between Bandini and a Mexican girl. Is Fante racist or is he in fact attacking racist notions? Do we consider this question only in the American context, or must we consider Fante's Italian background? Maybe an answer can be found in another Verdicchio essay?

There is one important essay that makes the whole collection worth reading; the seminal essay "If I was six feet tall, I would have been Italian," an exploration of the cinema of Spike Lee. The Italian characters in *Do the Right Thing* (1989) and *Jungle Fever* (1991) illustrate Lee's understanding of the position of Italians on the margins of American society. Verdicchio's critical analysis of *Do the Right Thing* looks at Lee's use of the history of racism against Italians, their self-hatred as immigrants in juxtaposition to racism against African Americans.

These films use Italian immigrants as a sounding board to address issues of ethnic inclusion/exclusion, solidarity, difference, and similarity. Lee casts Italians as different, but not so different from Blacks, because in the end they too cannot achieve full acceptance. This re-establishes the Italians' ties with the typifications assigned them in their homeland and as immigrants, and thereby highlights their marginality.

Verdicchio considers the shifting racial identity of Italians in Europe and in North America and shows how race is a social construct determined by political power rather than by biology. In *Jungle Fever* Lee investigates the question of sexual relationships between Italians and African Americans. By depicting a young Italian-American woman having an affair with an African American man Lee explores not only racial identity, but the Italian-American male's fragile sense of sexual potency. Deep-seated fears come out in both groups over this affair which becomes an anatomy of a mixed race sexual relationship. I would like to see more work by Verdicchio

on the films of Spike Lee and on Italian-American films.

Because of his work on Gramsci, Verdicchio brings a philosophical-political perspective into his essays not often found among Canadian writers and theorists. It remains to be seen what influence these theories will have on our reading of ethnic minority writing in Canada. It is clear from the essays in this collection that Italian-Canadian writers are engaged in more than just producing novels and poems, they are consciously creating an intellectual discourse on the many aspects of ethnic minority writing and film. They are engaged in exchange with many other minority groups in North America and are developing a true recognition of cultural difference. This intellectual enterprise is assisted in large part by Guernica Editions which is promoting this ongoing series of essay collections on questions of minority cultures.

Joseph Pivato

Canada

Yolande Villemaire, *Céleste tristesse*, Montréal, l'Hexagone, 1997, coll. "La rose des temps", pp. 128

Il est toujours surprenant de constater comment, dans l'esprit d'un écrivain, un nouveau livre grandit à l'ombre d'un autre déjà très avancé, presque en voie d'achèvement. En 1993, lors d'un entretien¹ à Montréal, Yolande Villemaire me disait qu'après *Le dieu dansant*, qu'elle récrivait pour la douzième fois, elle ferait un "livre politique". Elle recueillait des informations en ce sens (elle lisait déjà la correspondance de Marie de l'Incarnation) et m'expliquait combien l'exemple de l'indépendance de l'Inde et la dignité qui se dégageait de son peuple, l'avait engagée à repenser son identité québécoise.

Tel est donc le sujet de *Céleste tristesse*, premier volume d'une nouvelle collection dirigée par elle-même et intitulée "la rose des temps", consacrée à l'écriture fragmentaire et plurielle, où se retrouvent les lignes maîtresses d'une expérience décennale de la méditation hindouiste (karma), un retour de l'orient à l'occident, sous le signe symbolique des douze branches de la rose des temps. La métaphore florale scande l'ensemble du recueil, comme une symphonie (4 mouvements), elle en est l'emblème. En outre, la couleur rose est la dimension spirituelle de l'A., comme chacun sait.

Selon une méthode rappel, très pratiquée en Inde et employée par d'autres écrivains (Marguerite Yourcenar, Doris Lessing), l'A. va chercher ce qui s'inscrit dans les terres depuis la nuit des temps pour explorer aussi bien le passé que le futur, pour comprendre cette "tristesse atavique" des Canadiens-français, abandonnés par la France en 1763 et envisager le futur: "Nous devons mourir à ce que nous avons été pour naître à ce que nous sommes." (p. 17).

Cette douleur amère, inconsolable (Nerval), est donc le thème d'une quête douloureuse qu'elle adresse aux reines de France qui peuplent aujourd'hui les jardins du Luxembourg: appel à témoin, supplique, plainte, incantation (serait-ce une forme post-moderne du discours épictétique?), toutes ces interpellations réunies constituent la trame univoque de ces textes fragmentaires, tout en permettant la plus grande liberté d'écriture, le passage impromptu du passé au présent et au futur, des souvenirs d'enfance, au premier roman situé à Paris, aux livres lus que l'on retrouve ici en palimpseste, aux rencontres avec des maîtres à penser qui ont marqué la vie d'adulte de l'A.: le Dalaï Lama (pp.91-98), et une femme gourou dont elle a été la disciple pendant 10 ans et dont elle s'est

éloignée, non sans une céleste tristesse: "mon âme est à moi. A moi. Tu ne l'auras pas." (p.54).

Cette thématique de l'identité individuelle et collective, semble aujourd'hui "datée" et rappelle un "air connu" des années 70, remarque Frédéric Martin, dans "Lettres québécoises" (n.89, 1998, pp. 29-30), c'est là une lecture hâtive, l'identité québécoise n'est pas toujours pas un état de fait, l'indépendance est encore à faire, le referendum de 1995 l'a prouvé. Prendre conscience de cette réalité de Paris, où habitent les reines de France, crée un recul qui peut être plus difficile à vivre qu'à Montréal, les écrivains le savent bien.

La forme du fragment se prête à des accents poétiques, on le sait. Au cours de sa carrière de romancière et d'essayiste, Yolande Villemaire a beaucoup varié sa façon d'écrire. Nous la préférons concise et brève. Son écriture y gagne en pureté et en force. *Céleste tristesse* est 'd'un rare

Anne de Vaucher

¹ Yolande Villemaire. *Les dimensions du rose*, in Anne de Vaucher Gravili, *L'écriture féminine au Québec. Entretiens avec Marie-Claire Blais, Francine Noël, Yolande Villemaire*, Venezia, Supernova, 1995.

Rachel Wyatt, *The Day Marlene Dietrich Died*, Lantzville, British Columbia, Oolichan Books, 1996, pp. 208

Sotto il titolo, *Il giorno della morte di Marlene Dietrich*, strano, mondano, evocatore di un mondo di celluloido, ma anche potenzialmente connesso con svariati decenni di storia, e soprattutto con gli anni intorno alla seconda guerra mondiale, sono raccolti venti racconti relativamente brevi di una scrittrice che si è stabilita in Canada nel 1957, provenendo dall'Inghilterra, dove è nata e ha studiato. Rachel Wyatt a tutt'oggi ha pubblicato quattro romanzi, un notevole numero di racconti e di articoli di argomento letterario e artistico su periodici inglesi e canadesi, e ha scritto più di un centinaio di *radio dramas* per la CBC e per la BBC, oltre a un numero notevole di varie *features*, sempre per la radio, e a un *play* per la televisione. Molti suoi lavori vengono correntemente trasmessi. Recentemente ha pubblicato e messo in scena un *play* per il teatro, *Crackpot* (Playwright Canada Press, 1995), basato sul romanzo omonimo di Adele Wiseman, morta nel 1992, alla quale era legata da una lunga amicizia, nata nel 1977 e cresciuta "through the years... and we kept on laughing". Anche Marlene Dietrich è morta nel 1992, in maggio, un mese prima di Adele Wiseman. L'idea seminale di *The Day Marlene Dietrich Died* venne a Rachel Wyatt al *Banff Centre for the Arts*, dove lavorava e lavora, come *Director of Writing*, il giorno stesso della morte della Dietrich.

Il titolo di uno dei racconti è l'eponimo del titolo della raccolta, ma è anche molto di più. Di fatto la morte di Marlene Dietrich è un cordone di collegamento che tiene insieme i racconti e ne epitomizza l'unità, poiché è proprio una unità peculiare il dato per me più interessante dell'opera; oltre al ripetersi della presenza di personaggi e la continuità di temi, problemi e tonalità, c'è infatti una percezione e un sentimento del mondo che lega e sovrappone, e attenua in tinte rerefatte, le differenze di terre e nazioni, per renderle elementi profondi e fenomeni di manifestazione ubiqua e ininterrotta della vita umana. Marlene Dietrich, o meglio la sua percezione, agisce come elemento coibente con un'efficacia imprevedibile: per prima cosa annulla i confini nazionali; poi riduce gli oceani al passaggio da una frase all'altra, da una parola all'altra; unisce il vecchio e il nuovo mondo, contrae e dilata il tempo; insegna a comprendere il passato; aiuta a sopportare il futuro; oppure scatena l'irrazionale, demandando il pensiero, la

comprensione, e l'interpretazione degli eventi, ai lettori.

L'unità di *The Day Marlene Dietrich Died* diventa evidente già dopo il primo racconto: i personaggi protagonisti del primo ricompaiono ai margini del secondo, e ricompariranno ancora, talvolta di nuovo al centro, talvolta alla periferia delle narrazioni. Allo stesso modo personaggi dei quali si fa solo brevemente menzione nel primo, come in altri racconti, riceveranno in seguito attenzione completa. Un artificio come questo deve essere adoperato con abilità per non apparire, appunto, troppo artificiale, così come la presenza dell'elemento Dietrich deve essere giocata con leggerezza per non diventare una insopportabile forzatura: la Wyatt riesce a fare entrambe le cose, ottenendo un effetto non di voluto, ma di scoperta. Ovvero attraverso la lettura dei venti racconti scopriamo una funzione mitica di Marlene, non nel senso superficiale di uso comune nei *mass media*, ma proprio nella accezione di mito strutturale della situazione umana; un mito quasi recente, in ogni senso, che rapidamente si avvia a diventare classico, ovvero capostipite della propria classe. La storia dei popoli ripropone e crea miti continuamente in una tridimensionale rete di rapporti che è il più affascinante agente di unificazione e paradossalmente il più pericoloso agente di appiattimento delle storie individuali di esseri umani e di paesi e di nazioni. Sembra che la Wyatt ne sia ben cosciente; infatti se c'è, ben riconoscibile, un tema internazionale in questa raccolta, un tema che dal Canada e dagli Stati Uniti si irradia verso l'Europa e si protende fino a una Cina della mente, questo è trattato come quantità variabile. La rete tridimensionale si integra appunto al tema internazionale, ed entro la geografia antropologica così costruita, il Canada a sua volta si integra, necessariamente, tanto con enfasi quanto con naturalezza. Ma la Wyatt non si nasconde le complessità.

Marlene Dietrich è agente mitico, non sono però d'accordo, soprattutto per quanto riguarda i mezzi retorici adoperati, con la seconda e la quarta di copertina della edizione canadese di questa raccolta (il libro è migliore di come viene presentato!); non è Marlene in se stessa, immortale e sempre con noi (o la sua voce, o il suo aspetto), il centro significativo del libro, ma quello che Marlene rappresenta ogni volta per il senziante: giovinezza, seduzione, avventura, sfida alla morale borghese (*borghese* qui è una parola al suo posto), imprevisto, sesso, ricchezza, gioco, finzione, ribellione, crudeltà. Gli uomini e le donne invecchiano, ma tutte quelle cose restano intrappolate dentro di loro, e allora uomini e donne mitologizzano fatti ed eventi

della propria vita, spesso convenientemente raggruppandoli in mitologie, nella fenomenologia di uno o di un altro personaggio-mito.

Il tema guida di questi racconti è proprio il tempo che passa, è la vita che invecchia e fatica a tenere il passo con il passato e con il futuro: a volte riesce, a volte cade. Dopo i racconti di Joyce, il genere racconto non ha mai più rinunciato a rappresentare "la vita come è", nella apparente banalità piatta e nella semi-sommersa, fondamentale, portante, struttura simbolica del quotidiano. I racconti della Wyatt possiedono ormai intrinseca questa qualità di scrupolosa verosimiglianza, ma, per fortuna, non tradiscono l'origine magnanima, e non diventano mai minimalisti. Anzi, riescono senza pompa a mantenere alto il livello intellettuale di rapporto simbolico e di pensiero tra realtà fenomenica e narrazione. Oggi questo è un vero sollievo, ed è un sollievo incontrare la sfida di un *récit* complesso e stratificato e di una rete di allusioni e significati che si richiamano e si rispondono da un racconto all'altro. La presentazione dei personaggi è vivida, calda, senza sentimentalismi e senza farsa. La partecipazione attiva dei lettori è richiesta, educatamente, elegantemente, ma insistentemente richiesta. Tenendo desta la nostra attenzione e la nostra partecipazione, infatti, dal primo racconto in poi riconosceremo protagonisti e deuteragonisti, seguendoli nei loro scambi di ruolo, e costruendo con loro una familiarità comune; provando appunto quella sensazione intensa di partecipazione, che è forse la qualità migliore di questi racconti.

Nel primo racconto incontriamo Myra e Peter, passato e presente davanti a noi attraverso Myra: Peter ha incontrato Marlene in Europa: "Where are you from, soldier?"... "Canada"..." And then SHE had said, "Canada is so cold, isn't it?", poi qualcuno aveva interrotto e deviato gli eventi, e per Peter tutto quello che era rimasto sospeso nel passato ha continuato ad agire nel progresso del presente: una creatività antagonista dell'attuale, che Myra a sua volta si sforza di antagonizzare: "She wanted to shout at him, to tell him he had wasted tons of emotion, his and hers, on that woman. She wanted to scream out in anguish..." eppure "She put her hand on his arm and said, 'It's all right'". Nel secondo racconto troviamo Kim, figlia adulta della coppia precedente, in viaggio in Europa con l'amica Sharon. Sharon è il punto di vista della storia, che culmina con la visita alla tomba di Marlene, e con un climax che non farà il dispetto di rivelare. Nel terzo racconto troviamo ancora, due anni dopo la morte di Marlene, Myra e Peter, la figlia Kim, l'amica Sharon, e a loro si

aggiunge il cane Stanley, "a stray", "a puppy"; il cane che deve essere "something to think about besides that grim harvester", ma che, con il suggerimento di un ricordo joyciano e eliottiano, scava e dissepellisce i bulbi in giardino. E viene fuori qualche brandello di verità anche dal giardino metaforico del vissuto dei personaggi; un vissuto che, come il terreno, nascondeva, copriva, fino a che qualche zolla non è stata rivoltata. Come si è accennato, Peter e Myra si ritrovano anche in altri racconti, così come si ritrova, in un racconto tutto per lei, un'amica di Myra, Amber. Amber è una cantante di origine greca, "Our own Marlene", alle prese con età e memoria.

Il quarto raffinato, crudele racconto ci porta in Francia e in Inghilterra, a un figlio confuso, e a una madre, che dovrebbe essere vecchia quasi come Marlene, e che, come lei, è leggera, seducente, ed elegante: "her hair tinted a rosy beige". Le emozioni non combaciano, e sullo sfondo il sorriso biondo di Marlene suggerisce crudeli ambiguità. Nel racconto seguente troviamo un'altra cantante, la bella Moira, che canta "her songs", indossa "her kind of clothes", e sembra aderire anche alle ambiguità del modello, e anche qui le emozioni non combaciano. E così via, lungo il percorso ben tracciato dei racconti e lungo l'esposizione della fatica di invecchiare, dei guasti del tempo, della irreversibilità del vissuto, talvolta della resa al male e all'irrazionale, ma anche della immensa, inestinguibile capacità di autoinganno, di lotta, di adattamento degli uomini e delle donne.

I venti racconti sono tutti di livello alto, ma alcuni possono colpire più degli altri. Come i tre, "The Hobby", "Sometimes I Look at Younger Men", e "Becoming Chinese", dove compaiono le figure di Joe e Almeida, entrambi personaggi lavorati con attenzione, con intenzione. Joe ha l'*hobby* della scultura in legno, e scolpisce sempre la stessa cosa: la testa di sua moglie, sempre scontento del risultato, sempre pronto a ritentare. Fino a che Almeida capisce, una sera in cui lui le dice di essere quasi riuscito a ottenere quello che voleva, che la gioventù è la sua rivale, l'antagonista contro la quale non c'è vittoria: "He had got it right at last. He had clearly carved out the face of the woman she should hate but could not, herself! Herself in those first years... Herself when young". E anche in questo caso ha agito Marlene, mito e forza mitopoietica. Negli altri due racconti Almeida tenta di vincere l'irreversibile, ironicamente con il linguaggio, che è la causa stessa dell'inganno, in uno, e con l'arte, nell'altro. Ma anche l'arte non si lascia ingannare, come il tempo, e vuole la verità; così Almeida, che voleva imparare la calligrafia cinese, e prende per un paesaggio cinese un quadro del suo

Canada

Segnalazioni Canada

maestro cinese, quadro che rappresenta Ot-tawa, alla fine dice a se stessa che "there's more to being Chinese than making a few brushstrokes", e decide "to walk home. Along Dundas. Through Chinatown. It was going to be a long march towards reality". Forse questo è il più bello, o forse lo è "The Third Wish", che è anche il più difficile da capire, con la sua protagonista irlandese, vecchia e nuova, e una Marlene quasi inedita tra i personaggi maggiori. Ma anche Jeanne in "A Fairly Fatal Woman", e Bluey in "The Colonel's Wife", sono figure ben costruite e interessanti. La moglie del colonnello è fra l'altro protagonista di una scena veramente alla Dietrich dal punto di vista retorico, però carica di ironia agrodolce che tiene alla baia il sentimentalismo: sola, elegante, vecchia e *démodé*, brinda su una panchina di un parco pubblico, con calice di cristallo e *champagne* alla morte della Dietrich stessa. La morte entra multiforme in questi racconti, come inevitabile "harvester", compagno dei temi del tempo e della vecchiaia, come in "Among the Heroes", ma anche come irrazionalità e violenza, come nella storia di Harold Fryer e nel terribile ed efficace "The Violet Bed". L'ultimo racconto, "Playing Scrabble with Vladimir Nabokov", è un epilogo enigmatico per un libro sugli enigmi della funzione del mito.

Francesca Romana Paci

Jean-Louis Gaudet, *Le violon du diable*, Montréal, vlb éditeur, 1997.

Romanzo vincitore del Prix Littéraire Jacques-Poirier -Outaouais 1997. È il primo romanzo di uno scrittore nato nel 1932, a Béarn, nel Québec, "au fond des bois", che ha lavorato trent'anni in giro per il mondo per le Nazioni Unite, e che vive attualmente a Roma. Nel romanzo Gaudet ritorna a un villaggio della sua natale foresta di Témiscamingue (a nord-ovest di Montréal, lontano per le nostre misure europee) e agli anni venti. Così la storia comincia tra boscaioli professionisti, *bucherons* che tagliano alberi per legname da costruzione, e subito compare anche il violino (e il nome di Paganini con esso): magistralmente maneggiato e suonato da un misterioso straniero, che la mattina i boscaioli trovano scomparso. La scena dello straniero che all'improvviso prende il violino e suona è straordinaria, un virtuosismo pari a quello che descrive: "Tout à coup, l'Étranger saute en bas de sa couchette... Sous les regards stupéfaits, il prend l'archet... place le violon entre son épaule et sa joue, le menton bien appuyé contre la mentonnière... La maîtrise avec laquelle il tient l'instrument et l'archet, son regard étrange fixé sur le cordes, son corps légèrement corbé mais tendu galvanisent les bucherons qui se sont rapprochés... Et les notes s'enchaînent dans l'extravagance. Mélodiques, modérées, graves, elles deviennent tout à coup des doubles trilles stridents. Du suraigu, elles plongent dans des basses étouffées, déchirantes. D'autres passages, sobres, majestueux, s'accompagnent de mélodies continues, délicates, marquées de *vibrati*; on croit entendre un second violiniste. puis de nouveau des traînées de poudre, des gerbes d'étincelles". Poi il romanzo si dipana in percorsi e avventure, siamo negli anni venti, che portano il giovane virtuoso dal Québec delle foreste e degli Amerindi (che sono ampiamente parte della narrazione), all'Italia, che Gaudet conosce bene, e che si è preoccupato di studiare anche dal punto di vista storico. La storia narrata ha i suoi segreti e le sue sorprese, che bisogna rispettare, naturalmente, ed è una storia che può essere letta oltre il suo significato letterale, e acquistare un significato, come giustamente è stato detto, di "réflexion métaphysique at politique". I protagonisti sono personaggi fittizi, ma i contesti ambientali e storici sono molto accurati e palesemente frutto di documentazione e d'amore. Una lettura molto gratificante.

Antonine Maillet, *Le chemin Saint-Jacques*, Montréal, Leméac Editeur, Québec, 1996.

Romanzo di una scrittrice particolarmente prolifica e particolarmente amata, che ripropone in questo libro personaggi che erano già comparsi nella sua narrativa (nei racconti di *On a mangé la dune* dei primi anni sessanta). Dal 1958, con la pubblicazione del romanzo *Pointe-aux-Coques*, Antonine Maillet è il personaggio centrale della letteratura acadiana. In questo nuovo romanzo si ripropone il mito di Acadia/Arcadia, terra promessa e perduta; dice un personaggio: "L'Acadie n'est pas le Québec... c'est comme une autre province, plutôt des provinces, un région qui a sa propre histoire, sa culture, sa langue...". Il viaggio di Radi e Radegonde per risalire alle proprie origini è anche un viaggio spirituale e universale per, e attraverso la maturità, il viaggio, insomma della vita, attraverso il quale si deve soprattutto riconquistare il senso della vita. Il romanzo comincia con una nascita, "Radi ne voulait pas sortir": una creatura che affronta l'avventura della nascita, e vorrebbe, invece, rimanere nel sicuro paradiso del grembo. La prima parte del libro è dedicata a Radi, che deve crescere, che, come non voleva nascere, ora dice che non vuole morire. La seconda parte è dedicata a Radegonde, che alla maturità è arrivata e la percorre alla ricerca delle sue origini acadiane, francesi, e, come viene detto, universali. L'avventura umana è lunga, complessa, gioiosa e dolorosa, un destino che si costruisce un evento dopo l'altro, una parola dopo l'altra, una lotta dopo l'altra. E infine, nella luminosa, ricca tessitura della lingua di Antonine Maillet, "Après la découverte de la fontaine de Jouvence, qui acceptera l'honneur d'être le dernier mort de l'histoire?... Si le chemin Saint-Jacques va dans toutes les directions, par quel bout l'attraper pour rentrer chez soi?... Le bonheur s'oppose-t-il à la vérité? sinon, dans quel pli de la vie se rejoignent-ils?... Comment fixer le temps qui dure et passe?...".

André Alexis, *Childhood*, McClelland & Stewart, Toronto, 1998.

È la seconda opera narrativa di uno scrittore nato nel 1957 a Trinidad, e cresciuto in Canada. La prima è una raccolta di racconti, *Despair and Other Stories* ((1994), che è stata recensita per il primo numero di *Tolomeo* da Branko Gorjup. Sono racconti notevoli, tanto come opera prima, quanto in assoluto, dove l'esperienza della realtà quotidiana si carica di mistero e di note conturbanti. Questa seconda opera è un romanzo di formazione, di maturazione, in un certo senso un ritratto dell'artista, se consideriamo prima di tutto l'artista come l'uomo che deve creare la sua propria immagine, ovvero la sua vita, e che, per farlo, deve, parafrasando Thomas Mann, 'pacificarsi con il passato', e, sempre con

Canada

Thomas Mann, deve visitare 'il pozzo profondo del passato'. André Alexis è uno scrittore di grandi capacità e di grande cultura; cultura che l'autore controlla, usa sobriamente, ma non vuole neppure dissimulare, nonostante la attenui con l'abilità dei suoi *technical devices*. La narrazione è condotta da un io narrante adulto e complesso che ricorda, appunto, il suo passato, e decide di fare di più, decide di scriverlo. Così conosciamo la nonna, personaggio che l'io narrante ci consegna vivo e pulsante di dolore, lasciando a noi la comprensione di tutto quello che non dice, inclusa la sua propria pena, per un mondo difficile da percorrere, per tutti e ancora di più per lui; per una madre che lo ha lasciato, ma che, come vedremo, avrà con lui un rapporto strano, contraddittorio, ma vivido e necessario, stracolmo di un valore metaforico allargato che inevitabilmente penetra la mente del lettore. Verso la fine del libro l'io narrante dice: "Really, these contradictions are typical of my feelings for Mother. Where my mother is concerned, it's as if I had evolved a loving relationship with chaos". E ritorniamo così, ricomponendo il cerchio della struttura, all'inizio del romanzo, dove l'io narrante per dare ordine al caos decide di darsi una disciplina e di mettersi a scrivere quello che trova nel 'pozzo profondo del passato': "It has been six months since my mother died...Perhaps writing is the discipline I need".

Un'ultima curiosità: il titolo *Childhood* sulla copertina è scritto *Childhood*, metà in corsivo e metà in caratteri ordinari.

Anne Michaels, *In fuga*, Traduzione di Roberto Serrai, Postfazione, Francesca Romana Paci, Firenze, Giunti, 1998.

Dopo i successi canadesi questo primo romanzo di Anne Michaels, il cui titolo originale è *Fugitive Pieces*, ha raccolto una dozzina abbondante di successi internazionali, con edizioni in tutti i paesi anglofoni e con traduzioni in varie lingue europee e, ora, extra-europee; e il successo sembra ancora lontano dal finire. Nella sezione canadese di questo numero compare ancora una recensione del romanzo, giunta troppo tardi per essere inserita nel secondo numero di *Tolomeo* (il fascicolo era già stampato) e che quindi inseriamo in questo numero.

Anche la traduzione italiana di *Fugitive Pieces* ha incontrato interesse e favore di critica e di pubblico, esaurendo rapidamente le prime edizioni. E' uscito nella collana Astrea, che Giunti dedica alla scrittura femminile. Le scrittrici finora prescelte sono quasi tutte contemporanee; molte sono dei paesi cosiddetti post-coloniali e di paesi emergenti e 'difficili'. In particolare, per gli interessi di *Tolomeo*, troviamo *Storia di una*

fattoria africana di Olive Schreiner; *Lady Oracolo* di Margaret Atwood; *Il lungo viaggio di Poppie Nongena* di Elsa Joubert; *Cittadina di seconda classe* di Buchi Emecheta; *Donne d'Algeri nei loro appartamenti e Lontano da Medina. Figlie d'Ismale* di Assia Djebar; *Una vecchia signora malvagia* di Ravinder Randhawa; *Io, Tituba, strega nera* di Salem di Maryse Condé; *Gente in cammino e Storia di sogni e di assassini* di Malika Mokeddem; *Laterrazza proibita. Vita nell'harem* di Fatima Mernissi; fino, appunto, al romanzo *Infuga* di Anne Michaels.

F.R.Paci

Marie-Claire BLAIS, *Oeuvre poétique (1957-1996)*, Montréal, Boréal Compact, 1997, pp. 190.

Titti FOLLIERI, *Antologia della poesia contemporanea del Québec*, Milano, Crocetti, 1998, pp.164.

Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 1997, pp. 184.

[Assia Djebar, Patrick Chamoiseau, Gaston Miron, René Depestre, Antonine Maillet, Rachid Mimouni, Simone Schwartz-Bart, Tahar ben Jalloun, Cheik Hamidou Kane, Ahmadou Kourouma, Jean-Pierre Verheggen].

Robert JOUANNY, Irène NIKIFOROVA, Svetlana PROJOGHIN (éds), *Regards russes sur les littératures francophones*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 296.

Ce recueil d'essais concerne essentiellement les littératures du Maghreb et de l'Afrique noire (avec une bibliographie sélective des travaux et des traductions russes d'auteurs francophones de ces pays), mais aussi d'un auteur belge, Maurice Maeterlinck, enfin de quelques ouvrages d'expression française dans la littérature moderne des Indes (Toru Dutt et Raja Rao).

Marguerite RIVOIRE ZAPPALA', *Chemins d'enfance. Les rapport enfants-adultes dans des littératures francophones*, Acireale, Sicilgrafica, 1997, pp. 194.

Sont analysés les auteurs suivants: Tahar ben Jalloun, Abdellatif Laabi, Albert Camus, Patrick Chamoiseau, Patrick Erouart Siad

(Océanie), Bertrand Visage.

Filippo SALVATORE, Anna GURALMIGDAL, *Le cinéma de Paul Tana: Parcours critiques*, Montréal, Les éditions Balzac, "L'envers du décor", 1997, pp. 206.

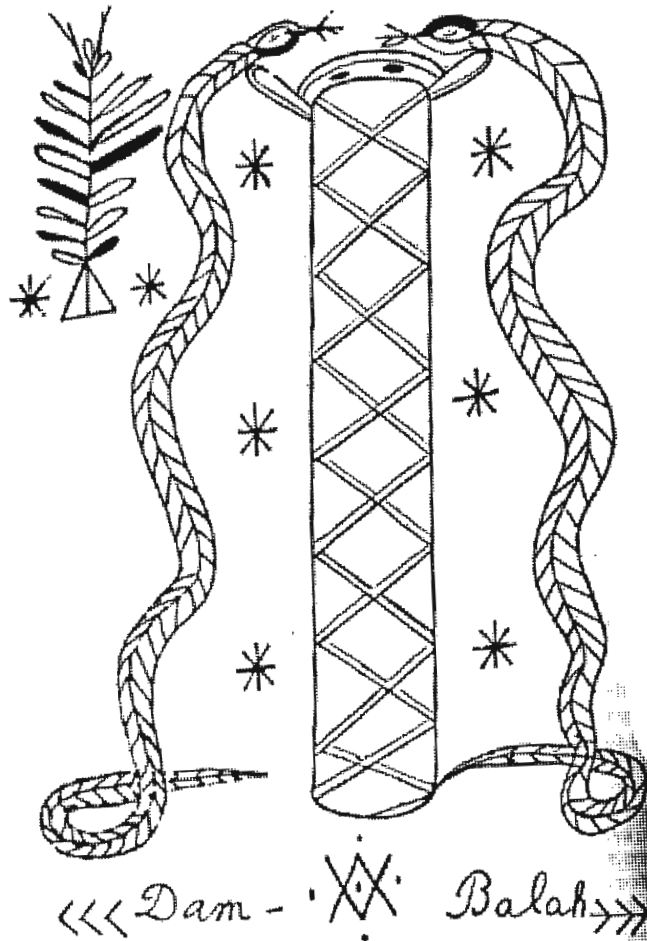
[avec six entretiens à Paul Tana]

Visages de l'écriture. Photographies de Ludovic FREMAUX, Préface de Jean FUGÈRE, Montréal, Hurtubise, HMH, 1998, pp. 104, \$ ca 19,95.

Robert MELANÇON, Elisabeth NARDOUT-LAFRAGE, Stéphane VACHON, *Le portatif d'histoire littéraire. Collection "Paragraphes"*, Département d'Etudes françaises, Montréal, Université de Montréal, pp. 702, \$ ca 35.

Cette anthologie réunit 34 textes fondamentaux de l'histoire littéraire européenne et française, avec une introduction, des index et une bibliographie analytique qui commente 683 publications liées à la discipline. Elle est le fruit d'un long travail d'équipe de nos collègues de l'université de Montréal à Montréal.

Anne de Vaucher



Paolo Bertinetti (a cura di), *Racconti dai Caraibi*, Milano, Mondadori, 1997

Dopo quasi dieci anni da *Racconti dall'India*, è uscita una seconda, agile raccolta di racconti a cura di Paolo Bertinetti, provenienti stavolta dal misterioso, complicato mondo dei Caraibi.

Prefazione, scelta dei racconti e traduzione sono le prime testimonianze della complessità dell'impresa, nel segno di un arduo e forse disincantato tentativo di afferrare almeno un brandello del manto multicolore che avvolge le singole letterature 'nazionali', se è vero che il curatore ha voluto assecondare la tendenza degli scrittori a "pensarsi distinti" come appartenenza geografica.

A dire il vero, la 'comune ascendenza africana', che pure molti degli scrittori delle West Indies scelgono di mettere in rilievo, si scontra con il concetto onnicomprensivo e sfrangiato di 'Africa' che galleggia anche per motivi storici nell'immaginazione popolare — fu cura dei primi schiavisti dividere il proprio bottino umano in gruppi compositi, nei quali nessuno potesse condividere la lingua nativa, tanto da poter controllare meglio le squadre di lavoro, imponendo come unica lingua comune l'inglese o ciò che nel tempo ne è derivato, il pidgin creolo.

E' proprio nell'ovvio problema traduttivo di questo inglese 'marcato', non-standard, che proprio dalla sua peculiarità trae motivo di fascino, di freschezza e perfino, in alcuni casi, di 'distanziamento dal centro' britannico, che i tre livelli di composizione della raccolta (scelta - traduzione - 'cucitura' in una prefazione) trovano una certa sfasatura.

Quando Bertinetti infatti insiste, nella ricca ed efficace introduzione, sul "linguaggio, in piena sintonia con il parlato popolare, ricco di acutezza verbale, di doppi sensi, di icastica vivacità," riaccende inevitabilmente, nel suo lettore italiano, la nostalgia per il testo originale, che la traduzione ad esempio del racconto "Bogart" di Naipaul, in tutta la sua sensibilità, non può che presentare come in uno specchio, appannato dalla diversa tessitura della lingua di arrivo.

Si acutizza così la coscienza di quanto la scelta linguistica sia effettivamente "fattore decisivo, con il suo parlato, di per sé "altro" rispetto all'inglese standard": decidendo di non 'slogare' la lingua di arrivo in direzioni necessariamente arbitrarie (come ad esempio tradurre la reduplicazione in senso rafforzativo, caratteristica del pidgin, con una coppia di parole unite da un trattino — 'tanto-tanto', quando la lingua italiana ammette la reduplicazione semplice), Maria Clara Pasetti, che traduce gran parte della raccolta, ne ha fatto emergere la difficile aderenza al testo, nella riproposizione di un mondo anche

segnico fatta attraverso una lente potenzialmente deformante.

Non tutti gli autori giocano però su queste corde, come ci avverte Bertinetti, privilegiando piuttosto la ricerca di un'identità, spesso negata o immeschinata dalle circostanze (come dimenticare la chiusa di "Copri fuoco" di Roger Mais, in cui il campione della "consapevolezza di una forza e un orgoglio maschile che gli appartenevano di diritto" si china "con gesto famelico" a raccogliere la sigaretta che una frastornata interlocutrice americana aveva gettato via in segno di dispregio). Del resto, questo senso di sconfitta aleggia non di rado anche nei racconti sull'infanzia, tema che Bertinetti indica come "molto sentito" negli autori più recenti: nel fallimento finale del piccolo cantore di "Canto di Pasqua", che non riesce a infilarsi in tempo le scarpe nuove da non rovinare, e quindi non entra a mieterne il successo che gli spetta, o nel rifiuto delle proprie ascendenze in favore di modelli consumistici ne "Le due nonne" ("non c'è bisogno di fermarsi tanto dalla nonna. Possiamo ripartire subito dopo pranzo così siamo a casa in tempo per vedere *Dallas*") è difficile scorgere, se non nell'acre ironia degli autori, un "passaggio dall'innocenza alla maturità", a meno che 'maturità' non si voglia intendere in senso blakiano.

Confrontandosi con questi ultimi autori, le traduzioni fanno sfoggio di grande scioltezza (un esempio fra gli altri — "Le due nonne" di Olive Senior), mimando con grande aderenza uno stile fatto di immagini spesso inusitate. La miscela di elementi tradizionali e contemporanei, infatti, non manca di stupire il lettore: Anancy, il protagonista di mille storie caraibiche, furbo discendente di un progenitore Ashanti, è descritto nel racconto di Andrew Salkey come "un luna-park di potenza e di muscoli," o "un gigantesco pupazzo a molla in trance". Anche le immagini corpose e intuitive delle traduzioni di Wilson Harris e Jamaica Kincaid ispirano al lettore simboli e suggestioni degni dell'originale (a questo proposito, forse la raccolta poteva sottolineare di più il tentativo soprattutto harrisiano non tanto di fuggire nel fantastico, ma di rileggere la situazione in termini diversi da quelli del 'robusto realismo', spesso percepito come strumento anch'esso di imposizione culturale).

La raccolta mondadoriana si qualifica così come un'operazione di grande spessore, che evidenzia limiti e interesse di letterature lontane, ma di 'straordinaria forza e bellezza' come il paesaggio su cui si innestano, anche quando l'ambientazione è londinese.

Monica Pozzi

Fratelli e sorelle: l'impossibile *retour* di Jamaica Kincaid.

Jamaica Kincaid, *My Brother*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, pp. 198

Secondo Alfred Métraux, ci ricorda Wilson Harris in *The Womb of Space*, l'*envoi morts*, ovvero l'*expédition* dei morti, rappresenta una delle pratiche più temibili della magia nera. Le prede di uno o più defunti inviati contro di loro, si ammalano e muoiono in breve tempo, a meno che l'incantesimo non venga riconosciuto ed esorcizzato da un *houngan* (il sacerdote officiante). Analogamente, con la stesura di questo *memoir*, dedicato ad un fratello stroncato precocemente dall'Aids, Jamaica Kincaid sembra aver voluto non solo elaborare il suo lutto ma anche esorcizzare, attraverso il potere salvifico della scrittura, il risucchiamento nel proprio passato ("morto", ma sempre in agguato) che prima la malattia e poi la perdita del congiunto hanno comportato. Per chi ha seguito con attenzione le tappe della sua peculiare ricerca di un *parler femme* postcoloniale (a partire dalla straordinaria intensità incantatoria dei racconti di *At The Bottom of the River* per arrivare al paradossale *j'accuse* di *Autobiography of My Mother*) *My Brother* presenta più di un punto di interesse. Oltre ad introdurre una realtà così tragicamente contingente, nelle sue implicazioni biologiche, sociali, simboliche, quale quella dell'Aids, quest'opera costituisce infatti un importante terreno di verifica e di approfondimento delle qualità stilistiche, dell'ibridità formale, e dell'ossessivo autobiografismo già riscontrati.

Concepito fin dal momento in cui Kincaid, nella sua casa del Vermont, era venuta a conoscenza dell'insorgere della malattia, ma redatto ad un anno di distanza dalla morte del fratello, il resoconto dei tre ultimi anni di vita di quest'ultimo (e del coinvolgimento — materiale ed emozionale — di Jamaica in una realtà da cui si era allontanata a diciassette anni) rappresenta, innanzitutto, il tentativo di capire le ragioni di questa fine, "not to die with him". La sequenza irreversibile (e prevedibile) della malattia è così continuamente interrotta, rallentata, accelerata, anticipata o riportata all'indietro, dal dipanarsi di un discorso in cui memoria, meditazioni e riflessioni sul presente, biografia e autobiografia, rapporto sullo "stato delle cose" in Antigua e confessione, si alternano e si intrecciano con effetti di sconsolata, a volte spietata, lucidità. Non potendo dar senso all'insensato (la morte di un ragazzo di trentatré anni), il racconto si sforza infatti di trovare un *pattern*, e quindi

Caraibi

dare forma, ad una vita che si è intersecata con quella della scrittrice al suo inizio e alla sua conclusione (con una sconcertante simmetria: i tre anni successivi alla nascita, i tre anni precedenti la morte) e che continua a sfuggire, nel suo silenzio, alla “biografia” così come era stata impenetrabile alla sorella nei momenti dell’apparentemente ritrovato contatto. E’ Kincaid stessa, d’altro canto, a sottolineare come sia solo la *sua* vita, quello che lei è diventata, a dare significato a queste intersezioni: così come ripetutamente rileva che la *sua* memoria, la sua capacità e volontà di ricordare, costituiscono l’elemento centrale della sua alterità rispetto al contesto d’origine (e, ovviamente, la forza propulsiva della sua scrittura).

Ma in *My Brother* l’io rammemorante esibisce non tanto la padronanza del sé quanto la sua vulnerabilità nei confronti della famiglia e del passato e disseziona, o meglio presenta in tutti i suoi paradossi, le reazioni conflittuali determinate dalla inaspettata “convocazione” ad Antigua. “I felt I was falling into a deep hole, but I did not try to stop myself from falling”: distanziandosi da questo “I”, l’io che racconta registra così le fasi della caduta, il processo di avvicinamento a qualcuno che non conosceva e che pure aveva scoperto inaspettatamente di amare, ma che, ad ogni ritorno nel Vermont, appariva oggetto piuttosto di una “combustion of feelings”; per poi mettere in luce il tentativo di non cedere al coinvolgimento, di difendere con forza l’indispensabile ancoraggio domestico ed esistenziale ricostruito altrove. L’ambiguità di queste oscillazioni sarà comunque dissolta dalla definitiva certezza della morte (“someone I did not know I loved had died, someone I did not want to love had died”).

Ed è certamente la realtà di questa morte, e della malattia che l’ha provocata, descritta senza reticenze, a conferire a posizioni già espresse una angolazione particolare. Non solo perché l’intransigente condanna di una società post-coloniale trova ulteriore conferma nel suo atteggiamento di ostracismo e indifferenza nei confronti dell’Aids, ma, soprattutto perché la ricomparsa del motivo della perdita del materno/terra-madre, e del lutto che ne consegue, che implacabilmente contraddistingue la produzione della scrittrice, acquista qui un nuovo significato. Estendendosi a includere anche i fratellastri di Jamaica (a cui la scrittrice aveva dedicato, e ora si capisce perché, *A Small Place*) il rapporto madre/figli è presentato, con una crudezza che non era stata ancora così esplicitamente espressa e motivata, in termini di violento contatto e intransigente distacco, parziali ravvicinamenti e traumatici coinvolgimenti. La figura materna,

disarticolata in ruoli e funzioni separate (“my mother, the mother of my brothers, our mother”) si ricompone tuttavia nell’immagine di una onnipotente castratrice-divoratrice dei propri figli (la Xuela di *The Autobiography of My Mother* ?), che in modo diverso (anche rifiutandone il cibo) si ribellano e sottraggono alla sua influenza, ad eccezione di Devon, il più giovane.

L’Aids che ne distrugge l’integrità fisica e compromette l’individualità è così strettamente connesso, nella ricostruzione di Kincaid, alle potenzialità di una vita stroncate già in partenza da quei legami che avrebbero invece dovuto assicurarne il pieno sviluppo. La permeabilità al contagio del corpo del ragazzo, “young, beautiful, stealer, liar”, sognatore, coinvolto anni prima in un omicidio, cantante mancato di *reggae*, consumatore di droga e auto-proclamatosi seduttore di donne, simboleggia anche la sua fragilità, la sua mancanza di difese nei confronti del contesto. L’associazione di “gardening” e “conquest”, esplorata dalla scrittrice negli articoli sul *New Yorker*, è qui applicata in più di un’occasione in relazione alla madre, vista come giardiniera competente ma “innaturalmente” devastatrice di quanto lei stessa o i figli avevano fatto crescere. Significativamente, l’immagine di agenti esogeni, venuti da fuori per attaccare un essere sano (le formiche rosse che avevano invaso il corpo del figlio appena nato, provenienti da un albero di okra che poi, infuriata, aveva distrutto) trova una sinistra corrispondenza nelle “small things” che guastano dall’interno quello stesso corpo diventato adulto. Ed è nell’esplorazione di questa, e altre, corrispondenze, che si conferma la peculiarità di uno stile che sembra far leva sulla banalità del *commonplace* per inseguirne con movimenti circolari le possibili diramazioni e metterne alla prova l’ambigua, mai definitiva verità.

Questo testo tuttavia riserva ai suoi lettori e alle sue lettrici la rivelazione di altri penosi risvolti della peculiare *envoi morts* che lo sottende. Innanzitutto, Kincaid confessa apertamente come le ragioni del suo coinvolgimento siano strettamente connesse alla sua identificazione col fratello: se fosse rimasta come lui ad Antigua, Elaine non sarebbe diventata Jamaica. “I would have died at about his age, thirty-three years, or I would have gone insane”. Al tempo stesso, nella percezione di Devon un tale rispecchiamento non è possibile: “Jamaica”, appunto, non è Elaine. Non solo perché fisicamente si distacca dalle fattezze delle donne di Antigua (non è ingrassata, nel corso degli anni) ma, soprattutto, non parla più la stessa lingua. Questo aspetto, introdotto fin dalle prime pagine del *memoir*, scandisce il

“dialogo” tra fratello e sorella, e tra madre e figlia. Kincaid capisce i parenti con una certa difficoltà, tanto che la madre si sforza di usare con lei “de kind of English” che le è più familiare: a sua volta, il “suo” Inglese sembra “buffo” al fratello. A sottolineare il gap affettivo e culturale — d’ora in poi la voce di quest’ultimo sarà riportata in parentesi nel testo, preceduta, a volte, da una sintetica “traduzione”. Le implicazioni di questo doppio straniamento si irradiano ovviamente su tutto il racconto: è il passato (“morto”) a rimpossessarsi di Elaine, o è piuttosto Jamaica, la sorella assente, a cercare di rimpossessarsi, inutilmente, di quello che Elaine ha perduto, a rivisitare, da aliena, un contesto che non la riconosce? Una struggente conferma di questo risvolto è data verso la fine del *memoir*, quando Devon muore, invocando uno ad uno la madre e i fratelli, coi i loro soprannomi: tutti tranne la sorella che pure l’aveva assistito, anche economicamente, durante la malattia. Nel ricordare questa conclusiva esclusione, Kincaid non può non ammettere che è stata giusta, riconoscendo di non aver mai fatto “part of the tapestry, so to speak, of Patches, Styles, and Muds”.

Ma il tocco finale di questo quadro desolante di rivisitazione e di morte (morte in vita, vita in morte) lo si era trovato poco prima, quando, tornata negli Stati Uniti, la scrittrice aveva incontrato casualmente, durante la presentazione di un suo libro, una donna di Antigua. Nel freddo raggelante di Chicago, riverberato dal blu immobile, imprigionato nel ghiaccio, del lago Michigan, questa le aveva rivelato di aver offerto spesso ospitalità, a casa sua, a Devon e altri omosessuali che non avevano la possibilità di incontrarsi liberamente. La rivelazione non tanto della vita segreta del ragazzo, quanto piuttosto della sua non dicibilità, e della conseguente sofferenza, incomprensibile fino a questo momento, getta un’ulteriore, sconsolante ombra su una vita non vissuta con pienezza e su una morte arrivata troppo presto, senza lasciare il tempo di conoscersi e farsi conoscere nella complessità della propria identità. E porta ad una inquietante conferma: “I could not have become a writer while living among the people I knew best”.

Avvicinandosi alla forma della confessione, in cui, ha detto Maria Zambrano, “la vita mostra, proprio mettendosi in movimento, la sua figura essenziale e la sua peculiarità più estrema”, *My Brother* riconduce dunque su un piano più strettamente personale l’impossibilità del ritorno già espressa con sferzante veemenza, e in chiave storico-politica, in *A Small Place*: ma rivela anche la sofferenza e l’alienazione di una parte (fondamentale) di sé determinate da un *détour*,

per usare le indicazioni di Edouard Glissant nel suo *Le Discours Antillais*, che sembra definitivo (anche se, almeno fino a qualche anno fa, Kincaid non aveva rinunciato alla cittadinanza di Antigua). A differenza di altri scrittori e scrittrici della diaspora caraibica, per Kincaid l'origine, statica e inalterabile, gravata dal peso incancellabile della schiavitù, non può diventare fonte di una riconquistata collettività: di qui il suo isolamento, la difficoltà (espressa in un'intervista successiva alla rottura della sua collaborazione a *The New Yorker*) nell'individuare il suo pubblico ("As I go on writing, I feel less and less interested in the approval of the First World, and I never had the approval of the world I am coming from, so now I don't know where I am"). Anche in questo senso, il *memoir* ci offre delle importanti indicazioni. In conclusione, l'autrice ricorda un'altra perdita, quella di William Shawn, direttore di *The New Yorker*, suo "lettore ideale" per molti anni. La sua figura, e la sua funzione, vengono connesse ad un episodio dell'infanzia, rimosso e ritornato inaspettatamente alla memoria: per punire la figlia che, immersa nella lettura dei suoi amati romanzi inglesi, non aveva accudito il fratellino, la madre (come la Mrs. Sawyer del racconto di Jean Rhys) aveva dato fuoco a tutti i suoi libri. Kincaid commenta che forse per lei scrivere significa tentare di riportare in vita quei testi, "unscathed by fire of any kind". E aggiunge che, anche se il lettore ideale non c'è più, è meglio continuare a scrivere per lui: "for I can sooner get used to never hearing from him —the perfect reader— than not being able to write for him at all".

Riscrivendo i libri di Prospero, dalla prospettiva non tanto del margine ma di chi guarda a quel margine da un'altra sponda del *Black Atlantic* (non tuttavia da quella della *mother country*) Kincaid rivisita ed esorcizza i traumi di una storia personale e psichica inseparabile dal politico. L'Inglese, la lingua che porta l'impronta incancellabile "del criminale che ha commesso il crimine" (così definita in *A Small Place*), è anche, come chiarisce nel *memoir*, il mezzo espressivo che le permette di distanziare, di convertire in arte le umiliazioni del passato. Ed è piuttosto sul piano della conquista della frase, raggiunta ora con estrema naturalezza, ora tortuosamente, quasi a voler sfondare con successive espansioni/incursioni o retromarce

parentetiche, le convenzionali aspettative (le difese) del suo pubblico, ideale o potenziale, che la scrittrice sembra trasmettere la coscienza ibrida, le negoziazioni linguistiche, di chi vive in bilico tra diverse tradizioni e universi culturali. In ogni caso, non si può non convenire con Derek Walcott che "[h]er work is so full of spiritual contradictions clarified that it's extremely profound and courageous".

Franca Bernabei

Jamaica Kincaid, *The Autobiography of My Mother*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1996, pp. 228

Non sono certissimo dell'opportunità di ritornare sull'ultimo romanzo di Jamaica Kincaid, già recensito sul secondo numero di questa rivista.

Tanto più che molte delle cose dette in quella occasione sono condivise da chi scrive. Tuttavia una sottolineatura delle divergenze potrebbe non essere inutile.

Nei convegni e nelle tavole rotonde sulle letterature in inglese, i cui partecipanti sono quasi tutti accomunati da uno stesso vago sentire di tipo progressista (ci si occupa di scrittori che discendono dai sudditi o addirittura dagli schiavi dell'Impero Britannico, e quindi non ci si può non sentire dalla parte degli oppressi e contro gli oppressori) Jamaica Kincaid viene sistematicamente indicata come una scrittrice di prim'ordine, capace meglio di chiunque altro di dare una voce alla realtà femminile caraibica.

Per la verità Kincaid caraibica lo è di nascita e solo in parte di formazione: ha lasciato la natia Antigua all'età di diciassette anni e vive da trent'anni negli Stati Uniti. E' emigrata, come hanno fatto tanti altri scrittori dei Caraibi sparsi tra la Gran Bretagna e il Canada e che tuttavia non per questo cessano di considerarsi caraibici. Il caso di Jamaica Kincaid è però un po' diverso. Innanzitutto per motivi linguistici: la sua lingua, non solo per la grafia, ma per vocabolario e struttura, è più americana che non inglese o anglo-caraibica. E poi per motivi ideologici: vivendo stabilmente negli USA viene automaticamente a trovarsi sotto l'ala protettrice degli esponenti degli "Studi Afro-americani", impegnati nell'accanita battaglia contro il predominio degli scrittori Maschi Anglosassoni. Jamaica Kincaid, che è nera ed è donna, entra così nel "pacco" di Terry McMillan, di Toni Morrison, di Sapphire, di Alice Walker, per nominare le più famose, tutte quante sostenute con identico slancio, nonostante il loro assai diseguale valore letterario, dai critici della parrocchia, per così dire, afro-americana. I critici europei, un po' perché appassionati di Gender Studies, un po' perché timorosi di essere eurocentrici, seguono a ruota.

La cosa più bella di Jamaica Kincaid è, a mio avviso, *A Small Place*, un pamphlet sul passato coloniale e soprattutto sul presente post-coloniale di Antigua (forse non a caso è l'unico suo libro a non avere trovato un editore italiano). Meno interessanti sono i due primi romanzi, che pure, nei convegni ACLALS, hanno sempre trovato convinti sostenitori. Il

Caraibi

primo, *Annie John*, era una storia d'infanzia e adolescenza; il secondo, *Lucy*, di adolescenza e prima giovinezza; il suo terzo romanzo, *The Autobiography of My Mother*, è la storia di tutta la vita di una donna caraibica.

Quest'ultimo è il più convincente dei tre. Fondamentalmente perché è scritto meglio. La prosa di Kincaid si è raffinata, muovendosi nella direzione della ricerca poetica (o dell'effetto poetico, nei casi meno riusciti). Kincaid scrive in una lingua semplicissima per struttura e vocabolario, che riesce ad ottenere risultati di accattivante liricità ricorrendo a un linguaggio domestico, quasi elementare, assolutamente privo di ricercatezze linguistiche. Tanta grazia narrativa evidenzia però ancora maggiormente il distacco tra la vicenda narrata e le bandierine ideologiche che Kincaid colloca nel racconto. Le frasi sui vincitori (britannici) e sui vinti (africani e caraibici) sono dell'autrice e non dell'io narrante; e le parole della protagonista sugli uomini della sua vita (non saprei fino a che punto coerenti da un punto di vista psicologico) non appartengono a una donna di quella generazione.

La storia, mi sia consentito di ricordarla qui rapidamente, è quella di una donna di Dominica, figlia di un mulatto e di un'indigena caraibica. La sua è un'infanzia difficile e senza amore: la madre muore dopo il parto, il padre prima l'affida a una lavandaia, poi alla seconda moglie (che le è visceralmente ostile), poi a un conoscente che vive nella capitale Rosau. L'uomo sarà il primo ad approfittare di lei adolescente (e pienamente consenziente). La moglie di lui sarà la prima donna con cui stabilirà una qualche solidarietà femminile. Minore spazio (Kincaid si conferma anche qui narratrice soprattutto di esperienze d'infanzia e di adolescenza) è dedicato alle fasi successive della vita della protagonista, al suo non-amore per l'uomo (bianco) che sposerà e alla passione per l'uomo (di colore) di cui sarà amante. Appena accennato è infine il periodo della maturità e della vecchiaia, fino alla rapida - e un po' sconcertante - pagina conclusiva.

Il racconto della sua vita è stato in egual misura, ci viene detto, quello della vita di sua madre (ecco la spiegazione del titolo) e delle figlie che non ha avuto. Come a sottolineare che identica è stata la condizione della donna caraibica, che la stessa durezza, infelicità e ingiustizia ha forgiato allo stesso modo la vita delle donne delle infelici "isole felici". Ma viene invece da pensare che sia piuttosto Jamaica Kincaid a proporre un unico tipo di personaggio, qui come nei due romanzi precedenti, e a rinchiodare in una gabbia ideologica la varietà di esperienze che da un unico contesto sociale e culturale possono comunque discendere.

Lizabeth Paravisini-Gebert, *Phyllis Shand Allfrey: A Caribbean Life*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996, pp. 335

Phyllis Shand Allfrey was recently called "an important WI writer"¹. This definition would not have been such a surprise were it not put forth by a person such as Kenneth Kamau Brathwaite and were the person defined not a white Creole. One of the fine accomplishments of the first comprehensive biography of Ms. Allfrey, by Lizabeth Paravisini-Gebert, is to have introduced to a large readership the figure of a woman, writer and activist who may have been generally overlooked but who was an outstanding force in the literary and political panorama of the West Indies – at least enough of a force to cause a writer such as Brathwaite, whose opinions about who is and who is not a Caribbean writer are only too well known, to usher her with honor into the canon of Caribbean literature.

Sharing Phyllis Shand Allfrey's experience, we learn about the Caribbean people during a tumultuous and fervent period of struggle for independence.

Allfrey was born in Roseau, Dominica, in 1908, to a family that was well-established yet no longer the wealthy owner of a sugar-cane plantation it once had been. She died neglected and poor in 1986.

A descendant of Thomas Warner, who arrived in St. Kitts in 1642 and later became its governor, Allfrey, a politically and socially committed writer, felt that her destiny was tightly intertwined with that of blacks and other minorities in the West Indies.

Her works include the novel *The Orchid House* (1953), the unfinished *In the Cabinet*, poems, and a series of short stories, most of which are still unpublished. Her protagonists and plots are often only the starting points which allow her to recount the history of her island: the struggle for the passage of power from whites/colonizers to blacks/colonized, the birth of the first political party, the advent of administrative autonomy, the attempt at forming a federation of Anglophone islands, and, finally, the winning of political independence.

In her writings Allfrey focuses also on the drama of white Creole women. Set as they were in an environment that de facto may have accepted the social and political changes, but certainly had confined them to marginal roles, they were granted the right to wage a social and political battle only after a painful struggle.

Although often compared to Jean Rhys, whom she had never met but with whom she

kept an epistolary contact, Phyllis Shand Allfrey's choices throughout her life follow a totally different course. She did leave Dominica for a while, but came back at the age of forty-four and founded the Dominica Labour Party. In 1958 she was appointed Minister of Health and Social Affairs in the First Federal Government of the West Indies, the only white and the only woman.

Being an iron-willed idealist convinced of her ability to contribute to the welfare of the West Indies, her family life was inevitably affected by her political choices. She was only eighteen when she married Robert Allfrey. Together they moved from England to the United States where they would try to improve their economical condition (with little success). In the late 1930s, their financial situation worsened and they decided to return to England. While working as Naomi Mitchison's secretary at *The Times*, she got involved with the Labour Party and the Fabian Society, and thus embarked on a political and social career.

Her political involvement during that 'exile' period did not yet demand complete dedication nor diminished her passion for writing. She kept on producing poems and short stories, and, encouraged by a literary agent, she wrote *The Orchid House* (1953). Her only novel, it describes the return of three Creole sisters, Stella, Joan, Natalie to Dominica, their relations with the island and the attempts of each of them to change its social order and social attitudes. Recognizing that Joan bears close resemblance – in background and character – to the author, one may assume that the act of writing the novel convinced Allfrey that her place was in Dominica. Because in 1953, she did return to the island with her husband and founded the Dominica Labour Party – which she would bring to power in 1958.

The unfinished and still unpublished *In the Cabinet* is a fictional recounting of her political experience and involvement with the Trinidad Federal Government. The later dissolution of the Federation brought an end also to Allfrey's political career, and she was expelled from her own party. Being a white Creole, she may have been viewed as a liability for the party at a time when black nationalism was gaining favor.

Back in Dominica, and socially active as before, Phyllis and Robert Allfrey worked as chief editors of *The Dominican Herald* until 1965, when they founded and began publishing *The Star*, an opposition newspaper which closed down in 1982 for economical reasons.

Four years later, Phyllis Shand Allfrey died, and, despite the fact that in the last years of her life she had been rejected by the political establishment and even by her own party, she

now was laid to rest with all the honors of a state funeral. She was buried in a small cemetery at Roseau.

In writing her thorough book, Ms. Paravisini-Gebert covers not only her subject's popular actions (the biographer's admiration for Ms. Shand Allfrey is revealed in almost every written phrase), but also the more difficult aspects of her character. She draws a portrait of a most determined woman who held strong beliefs, was driven by an ideal ("I had to follow my star", p. 162), and often found herself torn between family and political affairs. Her public life obviously strained relationships at home, both with her husband and with her children – Philip and Josephine ("Phina"), her natural son and daughter, and the adopted Sonia, David and Robbie. Ultimately, she was a woman who paid a price for her choices.

When the writer's much-loved daughter Phina died in a car accident in Botswana, she quit writing *In the Cabinet*. And years earlier, in 1952, Philip had begun demonstrating symptoms of serious schizophrenia, for which his mother was often blamed. She was accused, on the one hand, of not having allowed him to develop his personal independence, and, on the other, that literary and political careers were more important to her than her family. "You were told often enough my feelings about your going back but [...] you were so single-minded that you just argued and then did not listen so that in the end I just said nothing" (p. 143): thus from the scorching lips of her husband, Robert, when in February 1958 she decided to go back to Dominica for the Federal elections and leave the ailing Philip in the care of doctors and Robert. (Months later, with practically-incurable Philip placed in a London hospital, Robert would join her2.)

Complementing the biography, and placed at the end of the book, are five of Allfrey's short stories – one of them, "The Objective", heretofore unpublished – and they are a most pleasant discovery indeed3. All were written just before her return to Dominica and all, except "A Talk on China", are set in an unidentified West Indies island4. In telling the stories, Allfrey exposes the hypocrisy of Caribbean white society. "Uncle Rufus", her first published work, is based on her uncle Ralph Nicholls, who everybody knew had a black mistress, with whom he had many children, but pretended not to. Also in "Breeze" Allfrey obviously draws upon her own adolescent years for depicting a young girl's awareness, or growing awareness, of social and racial conflicts. "The Objective" tells of a nocturnal experience of two young sisters. Years later Allfrey enigmatically hinted it was a more or

less faithful rendering of events that had led one of her sisters, Marion (Natalie in the story), to marry the much older Crown Administrator. The characters in "O Stay and Hear" are inspired by two maids, Mona and Winifred, who looked after Robert at Bath Estate, where the company Robert worked for, L. Rose & Co., had its headquarters. "A Talk on China" features another of Allfrey's semi-autobiographical characters, Stella, as she goes to give a lecture on China and Chinese girls to some schoolgirls, bringing along a young and confused priest, Father Grolier, who has just come back from the island and carries a great burden on his heart and conscience – his love for her colored cousin Mirabelle.

As with other West Indies writers, the theme of expatriation, of a voluntary or involuntary exile, is constantly present. Reading the five short stories (and wishing there were more), after having read also *The Orchid House*, we get an insight into Ms. Shand Allfrey as a woman and activist. The most welcomed biography provides us with an additional perspective that is certain to help us understand better the intertwined story of Dominica and Phyllis Shand Allfrey5.

NOTES

1- Paravisini-Gebert, p. 270. All subsequent references to the biography will be made parenthetically.

2- Robert's letters from London show how deep the crisis was. "You chose a career and Dominicans instead (of me) I am being selfish for once and am going to form a pattern of life for the next 18 months which does not include you... A price to pay" is the way he responds to a telegram his wife sent announcing her electoral victory. And he adds a piece of information about his new relationship with one of their common friends, Elizabeth Wilson. "I want to develop myself and strengthen my ability a bit", he writes. "You have, without realising it, done things *your* way so much – often I have wanted something a bit different and said nothing because I knew that you would (overcome) me and cause dissent", pp. 147-48.

3- "Uncle Rufus", *Tribune*, 11 December 1942, 18; "A Talk on China", *The Windmill* 1, no. 1 (1944-46); "Breeze" *Pan Africa* (January 1947), n.p.; "O Stay and Hear", *Argosy* 15, no. 9 (September 1954): 29-33.

4- Ms Shand Allfrey fictionalized Dominica also in the unfinished *In The Cabinet*, naming it "Anonica".

5- The biography is rife with quotations from correspondences, diaries, interviews and articles, all a massive proof of the biographer's

extensive research. Our only reservation regards the editorial decision to avoid note numbers. Reading is smoother, perhaps, but identifying sources is more difficult. (References appear at the end of the book, listed in order of appearance by page number).

1. Paravisini-Gebert, p. 270. All subsequent references to the biography will be made parenthetically.

2. Robert's letters from London show how deep the crisis was. "You chose a career and Dominicans instead [of me] I am being selfish for once and am going to form a pattern of life for the next 18 months which does not include you... A price to pay" is the way he responds to a telegram his wife sent announcing her electoral victory. And he adds a piece of information about his new relationship with one of their common friends, Elizabeth Wilson. "I want to develop myself and strengthen my ability a bit", he writes. "You have, without realising it, done things *your* way so much – often I have wanted something a bit different and said nothing because I knew that you would [overcome] me and cause dissent", pp. 147-48.

3. "Uncle Rufus", *Tribune*, 11 December 1942, 18; "A Talk on China", *The Windmill* 1, no. 1 (1944-46): 52-56; "Breeze" *Pan Africa* (January 1947), n.p.; "O Stay and Hear", *Argosy* 15, no. 9 (September 1954): 29-33.

4. Ms. Shand Allfrey fictionalized Dominica also in the unfinished *In the Cabinet*, naming it "Anonica".

5. The biography is rife with quotations from correspondences, diaries, interviews and articles, all a massive proof of the biographer's extensive research. Our only reservation regards the editorial decision to avoid note numbers. Reading is smoother, perhaps, but identifying sources is more difficult. (References appear at the end of the book, listed in order of appearance by page number.)

Michela A. Calderaro

Caraibi

Stanley Péan, *Zombi Blues*, Montréal, La Courte Échelle, 1996, pp. 288

Écritures migrantes, scritture migratorie, pare essere diventato — forse più a torto che a ragione — da qualche anno a questa parte, uno degli oggetti di maggiore interesse della riflessione critica in Québec. Autori di origine italiana (Fulvio Caccia, Marco Micone), ebraica (Naim Kattan, nato, però, a Bagdad), francese (Régine Robin), brasiliana (Sergio Kokis), cinese (Ying Chen), haitiana (Dany Laferrière, Gérard Etienne) che vivono, scrivono e pubblicano in Québec sono sempre più frequentemente oggetto dell'interesse degli studi letterari quebecchesi. Fra questi, giovane con i suoi trent'anni, dalla comunità di origine haitiana arriva la voce di Stanley Péan, nato a Port-au-Prince nel 1966, ma cresciuto a Jonquières.

Péan si muove nell'ambito del genere fantastico, un fantastico che si tinge sovente di orrore e s'identifica soprattutto con una categoria estremamente difficile da maneggiare, quella dell'inquietante. Non solo: Péan ha scelto, inizialmente, di dedicarsi al genere narrativo breve, quello del racconto, accanto a quello del romanzo. Sempre, però, diretto ad un pubblico adolescente. In questo campo, Péan ha al suo attivo parecchie pubblicazioni, in rivista e in volume. Fra queste ultime, ricordo almeno *L'emprise de la nuit* (Québec, La Courte Échelle, 1993), *La mémoire ensanglantée* (Québec, La Courte Échelle, 1994), *Treize pas vers l'inconnu*, raccolta di "nouvelles fantastiques" (Saint-Laurent, Éditions Pierre Tisseyre, 1996) e *L'appel des loups* (Québec, La Courte Échelle, 1997). Oltre a questa produzione, Péan ha rivolto il suo interesse anche alla narrativa per il pubblico adulto, con la pubblicazione di *Le Tumulte de mon sang*, apparso per i tipi di Québec-Amérique nel 1991 e con *Zombi Blues*.

Entrambi i testi recuperano e sfruttano con abilità — maggiore in *Zombi Blues*, ma nemmeno trascurabile in *Le Tumulte de mon sang* — la dimensione misteriosa, violenta ed inquietantemente affascinante del vudù haitiano, introducendola in azioni che hanno come quadro la realtà canadese del nostro presente e mescolandola con l'operato di organizzazioni criminali potentissime, con intrighi politici legati alle effertatezze delle dittature haitiane e all'ipocrisia dei governi occidentali (canadesi, nel caso specifico) che offrono asilo politico, per loschi e biasimevoli interessi, ad ex-carnefici, fuggiti dall'isola, che conducono, difesi direttamente o indirettamente dall'autorità governative canadesi, una vita da signori nel Canada di oggi. A questi elementi, *Zombi Blues*, come indica il titolo stesso, aggiunge un ennesimo elemento, tratto compositivo della realtà (negro-) americana: il blues, il mondo del jazz.

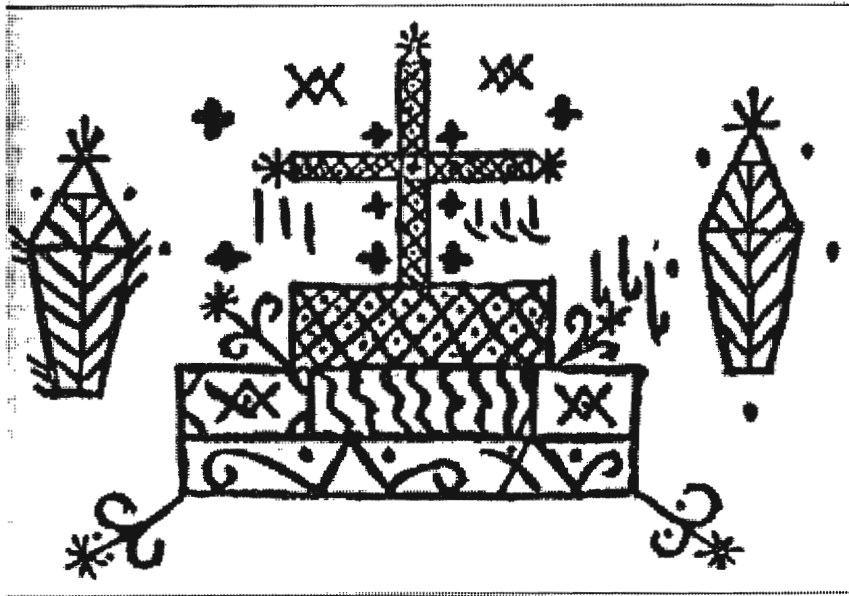
Gabriel, il protagonista, è, infatti, un abilissimo suonatore di tromba che, con la sua musica, ogni sera incanta il pubblico nei locali jazz canadesi. Sua madre — come racconta la prima parte del romanzo, ambientata ad Haiti —, ferita e in fuga dai terribili *tontons makouts*, nella notte, si nasconde, con il figlioletto neonato che intende disperatamente difendere dagli uomini che vogliono (per motivi che solo alla fine del testo saranno svelati al lettore) rapirlo, nella casa di Corinne Reynolds, quebecchese, moglie di un funzionario canadese in servizio ad Haiti. La giovane haitiana spira davanti agli occhi di Corinne che, da quel momento, si occuperà del bambino. A partire dalla seconda parte del libro, la storia si sposta immediatamente nel Canada, dove Gabriel cresce, riempiendo, in parte, l'incolmabile vuoto lasciato da un figlio di Corinne prematuramente morto. Nulla è dato sapere, però, degli anni di infanzia e dell'adolescenza di Gabriel: il secondo capitolo del romanzo, mediante un'ellissi temporale, fa avanzare di parecchi anni la storia. Incontriamo, infatti, la famiglia Reynolds riunita intorno a Corinne, nel momento del funerale del marito. Anche Gabriel che, come si intuisce, da tempo ha abbandonato la sua famiglia adottiva e la stessa Montréal, si reca, da solo, nella notte, a suonare la sua tromba sulla tomba del padre, quando tutti, ormai, sono andati via. La vita di Gabriel, resa già complessa dall'amore corrisposto nei confronti di Laura, la sua sorellastra, che trascura sempre più marito e figli nel momento in cui ritrova colui che rappresenta la sua vera passione, cambia radicalmente con l'arrivo di Barthélémy Minville, capo senza alcuno scrupolo dei *tontons makouts*, a Montréal. La presenza del rifugiato haitiano coincide con l'inizio di una serie di strane ed ossessionanti visioni che colpiscono Gabriel con violenza sempre maggiore. Morte e sangue, crudeltà e torture quasi inenarrabili (che introducono l'elemento del macabro nel testo) travolgono gli haitiani di Montréal e collegano, idealmente, passato e presente, Haiti e Montréal. L'effertatezza di Mintié esercitata ad Haiti, ora si scatena su alcuni rifugiati e sui loro discendenti a Montréal: vecchie e nuove generazioni sono, così, travolte, rappresentate dalle numerose figure del romanzo che danno corpo alla comunità haitiana di Montréal, come Alice Grospoint, detentrica del sapere magico haitiano ereditato da padre o Lorenzo Appolon, agente di polizia haitiano a Montréal. A queste, si oppongono le presenze che costituiscono la corte di Mintié: Caliban, enorme albino dagli occhi color sangue, protetto di Mintié ed il braccio destro di Mintié, l'inquietante dottor Faustin. Gli haitiani tormentati ad Haiti dal sadismo di Mintié saranno travolti e distrutti, attraverso una creatura mostruosa che dilania i corpi dei potenziali avversari dell'ex-capo dei

tontons makouts, proprio a Montréal, dove si erano rifugiati. Per tutti, contro ogni razionalità iniziale, si tratta di un essere generato dalle potenze misteriose del vudù. All'interno della città quebecchese, si apre, così, una parte di inferno che le numerose scene di violenza, sempre ammantata del magico velo oscuro del vudù, animano quasi con crudeltà nei confronti dello stesso lettore. In questa catena di sangue, un legame mentale fra Gabriel e Caliban si fa sempre più evidente e avvicina tragicamente il mondo dei due personaggi. Al contatto, tutti ne saranno travolti, molti annientati, in un ritmo in continua accelerazione, in un succedersi coinvolgente di eventi, fra i quali il destino di Laura è fra i più tragici. La vera natura del legame misterioso sarà rivelata solo nelle ultime battute del romanzo, facendo virare il testo verso nuove direzioni e coniugando, così, credenze ancestrali, orrore, fantastico nero e fantascienza. Attraversando l'ampia scia di vittime, di esseri che soccombono, pur essendo forze del Bene, della regolarità, della positività, davanti a quelle del Male, della corruzione e della negatività, Gabriel riuscirà comunque a non soccombere e a conoscere quella che pare (ma forse non lo è) una vittoria.

Zombi Blues, che per atmosfera e per iconografia, eredita da Stephen King, dalla versione cinematografica americana del vudù, dal mondo affascinante del jazz è un'opera essenzialmente americana: crogiuolo di culture diverse, di retaggi ancestrali e violenze metropolitane, di misteri diabolici e ritmi sincopati o melanconici; è un libro che consegna una Montréal inedita, quasi iriconoscibile, nuova. Come nuovo — almeno per il canone quebecchese tradizionale — è il modo di raccontare di Stanley Péan. La storia afferra presto il lettore per non lasciarlo un minuto, senza concedergli nemmeno il tempo, ogni tanto, di prendere fiato o di distogliere lo sguardo.

Muovendosi all'interno del fantastico nero, Péan, però, riesce ad imbastire un discorso che porta soprattutto sul multiculturalismo o, meglio, sulla molteplicità culturale della società americana, sia essa anglofona o francofona, senza cedimenti, eccezion fatta, forse, per quella che mi pare l'inserimento un po' forzato dell'improvvisa coscienza politica di cui Gabriel dà segno, nei confronti del futuro democratico del suo Paese d'origine, alla conclusione della sua vertiginosa vicenda. Tutto il testo può, infatti, essere letto come espressione delle difficoltà di essere e di agire quando si è costretti nella dimensione della dualità, nello sforzo continuo di far coesistere realtà diversissime e per tratti inconciliabili, fino a creare quella musica stonata che talvolta è sigla del melting pot.

Marco Modenesi



India

In ricordo di Attia Hosain (Lucknow, 20 Ottobre 1913- Londra, 23 gennaio 1998)

Attia Hosain apparteneva alla generazione di scrittrici indo-inglesi che si sarebbe tentati di chiamare 'madri del romanzo', in quanto vissute prima dell'Indipendenza in una società oggi profondamente mutata. Attia era nata a Lucknow, una città straordinaria, la capitale prestigiosa dello stato principesco di Oudh che aveva vissuto il suo periodo migliore nel primo Ottocento prima della annessione ai territori amministrati dalla East India Company, ma anche la città che aveva subito un lungo e doloroso assedio ai tempi del *Mutiny* nel 1857. La romanziera era cresciuta in una potente famiglia di *taluqdars*, proprietari terrieri ancora legati a un sistema feudale. Aveva studiato, si era laureata e aveva sposato contro il parere dei suoi un diplomatico, Ali Habibullah, che nel 1947, quando erano a Londra, decise di optare per il Pakistan. La moglie, con due bambini piccoli, non accettando l'idea della spartizione rimase in Inghilterra dove oltre a lavorare per la BBC cominciò a scrivere. La sua produzione letteraria è estremamente limitata: una raccolta di racconti usciti nel 1953 e un romanzo del 1961. *Phoenix Fled*, (1953) da alcuni critici considerati la sua opera migliore, comprende una serie di storie che hanno per lo più protagoniste femminili, appartenenti a diversi strati della società, ma soprattutto a quello della servitù, classe così importante nella vita indiana così come del resto lo era stata in Europa fino alla I guerra mondiale. In molte delle sue storie ha quindi dato voce a chi, in una società patriarcale e profondamente divisa, ha poche o nessuna possibilità di farsi sentire. Penso alla tragedia del matrimonio fra la bella Hasina e il vecchio e corrotto cuoco Kalloo in "The Street of the Moon" o alla povera Munni, la sposa bambina in "The Daughter-in-Law", ma anche ai problemi del contrasto fra tradizione e influssi occidentali particolarmente sofferti dall'elemento femminile come nel bellissimo "Time is Unredeemable". Il tema così doloroso della divisione fra India e Pakistan con il suo strascico di distruzioni e di morte è trattato con straordinaria delicatezza in "Phoenix Fled" e "After the Storm", il primo affidato a una vecchia che ancora ha una vaga memoria del *Mutiny*, il secondo a una bambina, Bibi, che per esorcizzare l'orrore può raccontare alla sua padrona il massacro della sua famiglia come fosse una favola.

Il romanzo, *Sunlight on a Broken Column*, uscito nel 1961, è incentrato sulle vicende di Laila, sulla sua crescita nell'ombra del *purdah* e sulla sua conquista di una ben meritata

indipendenza. L'autrice che in parte si riflette in Laila, riesce in modo esemplare a rendere l'atmosfera di una grande famiglia alle soglie di radicali mutamenti sia provocati dall'esterno che insiti nella natura dei suoi membri. Proprio perché oltre ad essere una buona scrittrice Attia conosceva dal di dentro questa realtà e non aveva bisogno di inventare nulla. Il mondo di Ashiana, la casa ancestrale che significa non a caso nido, ma che è anche una prigione dorata, ci viene presentato come un mondo fatto di luci e di ombre; ma come tutte le cose che non esistono più finisce con l'assumere una patina particolare, dovuta alla *pietas*, con cui la scrittrice rievoca un passato tutt'altro che ideale ma forse non peggiore del presente. Non a caso infatti nella nuova generazione i due personaggi più positivi del romanzo oltre a Laila sono il cugino Kemal che decidendo di non seguire il fratello in Pakistan dimostra di non voler tagliare le proprie radici e l'idealista Asad che forse Laila finirà con lo sposare, entrambi consapevoli di non poter rinunciare alla loro più profonda identità, al proprio passato, nel caso di Laila rivissuto con distacco ma senza rinnegarlo nell'ultima visita per l'appunto ad Ashiana, la casa ormai ridotta all'ombra di quello che era stata in passato.

Attia Hosain era una donna di notevoli aperture sociali, una persona coraggiosa che aveva pagato di persona per certe scelte di vita; ma chi la ha conosciuta la ricorda anche come una affascinante aristocratica nel senso più ampio del termine, che ammirava incondizionatamente Gandhi, condivideva idee socialiste, ma che nella conversazione di squisita eleganza ritornava spesso a parlare della amatissima Lucknow, prototipo di una certa India, l'India raffinata degli ultimi esponenti del glorioso e ormai decaduto impero Moghul.

Alberta Fabris Grube

Rukhsana Ahmad, *The Hope Chest*, London, Virago 1996, pp. 307

In questo primo romanzo di una scrittrice pakistana che ora vive a Londra, nota per le sue opere teatrali e traduzioni dall'urdu, si intrecciano tre storie di donne, in parte nel contesto pakistano, in parte in quello inglese che evidentemente l'autrice conosce molto bene. Il titolo indica un'immagine ricorrente nel testo, collegata alle speranze e ai destini delle tre protagoniste con i loro esiti diversi ma tutti strettamente connessi all'universo femminile. Prima di tutto questo *hope chest* è il baule di metallo color argento in cui Shahani, ricca signora di Lahore, accumula biancheria per la casa, sete e chiffon, portatovaglioli e scatolette in *papier maché*, il correlativo oggettivo dell'auspicio di un buon matrimonio per Rani, la figlia primogenita: un *suitable boy*, non necessariamente ricco visto che loro lo erano, ma di ottima famiglia e con prospettive di successo come professionista. E' un impegno che Shahani affronta con encomiabile pervicacia, sebbene Rani non sia particolarmente bella, abbia una carnagione scura, e debba anche affrontare dispendiose cure mediche in una clinica londinese per curare l'anoressia. Ma ci sono altri oggetti simili che compaiono nel romanzo mantenendo la loro funzione emblematica. Vicina di stanza della ragazza pachistana a Londra è Ruth, una ragazza inglese a sua volta piena di problemi, incapace di distinguere fra sogno e realtà, con un rapporto estremamente problematico con la madre Sophie. In un periodo in cui le due ragazze sembrano guarite, in grado di affrontare la vita, Ruth regala a Rani come buon auspicio uno scrignetto di metallo istoriato, di probabile fattura siriana o irachena, un delicato oggetto ottocentesco da lei restaurato con cura. Ma Rani si limita a tenerlo quasi con riverenza tra le mani, avendo paura che aprendolo fuggisse la buona fortuna. "They looked at each other, apprehensive of the long journey that lay ahead, well aware that in the real world 'real' good luck charms were hard to come by." E un altro, più elaborato *objet de vertu*, dalle complesse valenze simboliche, riappare qualche pagina dopo, la sera di Natale, quando Ruth e la madre discutono sul possibile significato di un piccolo capolavoro in argento: quattro uomini vestiti alla moda dell'antico Egitto su una minuscola canoa reggono un oggetto misterioso, mentre una donna a prua volge loro la schiena. Per Ruth, che sta attraversando un momento felice, quella scatoletta può nascondere un minuscolo tesoro, o Mosé salvato dalle acque, o le speranze e le preghiere degli adoratori del sole, mentre la madre la

vede semplicemente come la bara di un bambino portato nel regno dei morti. Poiché Ruth sta aspettando un figlio quest'uscita della madre non può che accentuare le incomprensioni che caratterizzano i loro rapporti ma può anche in senso più lato simboleggiare i problemi del mondo occidentale, incapace da un lato di cogliere il senso profondo di altre civiltà ma nel contempo affascinato dal diverso e pronta a dargli una precisa collocazione. I destini apparentemente paralleli di Rani e di Ruth trovano tuttavia uno sbocco diverso: mentre la ragazza inglese, a sua volta incapace di stabilire un rapporto normale con la adorata figlia Faith non sa trovare di meglio che tornare dalla madre, Rani ha il coraggio di giungere a una spiegazione con Shahani, di affrontare lo scandalo di un divorzio, avendo finalmente compreso che bisognava risolvere da sola i propri problemi, liberandosi dal cordone ombelicale che la legava alla madre. Ma il personaggio più interessante del libro è a mio avviso quello di Reshma, la bellissima figlia di un umile servo. Reshma, costretta a sposarsi giovanissima con un vedovo molto maggiore di lei, accetta il suo destino, il destino non facile di una sposa bambina. Anche lei aveva sognato un avvenire meno tormentato; ma s'era intronessa la realtà del suo matrimonio che la aveva spinta "into a new present, a windowless chamber with a low ceiling, without doors, without any visible routes of escape." Ma la situazione precipita quando con tre figli maschi e in attesa di un quarto decide con l'aiuto di un'amica dottoressa di abortire e di farsi sterilizzare. In un momento di debolezza, avendo subito gli assalti amorosi del marito, lo confessa a Afsar Khan che, sospettandola di possibili tradimenti, non trova di meglio che rispedirla dai suoi. La situazione precipita a casa, dove è rifiutata sia dal padre che dalla madre, questa madre molto amata ma che si preoccupa del disonore della famiglia e delle conseguenze negative per i matrimoni delle altre figlie. La giovane donna a questo punto è pronta al suicidio, buttandosi sotto un treno; ma all'ultimo momento ci ripensa e trova una soluzione ai suoi problemi frequentando un corso per ostetriche. Reshma è stoica nel suo silenzio, un silenzio pieno di dignità davanti alle accuse così ingiuste, ma anche nella sua capacità di resistere, di riscattare la sua personalità dalle calunnie che la avevano quasi distrutta. Si alternano in lei momenti di ribellione, di sconforto per essere nata donna in un paese fortemente maschilista; ma nel contempo è abbastanza lucida da intuire le ragioni dietro il comportamento di sua madre, apparentemente crudele ma comprensibile data la povertà in cui viveva.

Con questo romanzo ci troviamo di fronte per un'ennesima volta ai problemi della condizione femminile in ambienti e situazioni diverse; ci sono molte pagine di deliziosa

commedia ma anche altre dominate da un senso di dolorosa impotenza davanti ai problemi di una società ancora poco mobile, in cui anche le speranze e i desideri più basilari possono rimanere inascoltati. Non a caso tuttavia chi si salva nel libro sono proprio le due pachistane che a modo loro resistono e affermano la propria volontà, a differenza di Ruth che partendo da una realtà più positiva riesce ciò nonostante a fallire, non possedendo la forza interiore di Rani e di Reshma.

Alberta Fabris Grube

Silvia Albertazzi, *Nel bosco degli spiriti. Senso del corpo e fantasmaticità nelle nuove letterature di lingua inglese*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 1998, pp. 150

Fra le voci critiche del nostro paese sulle letterature postcoloniali, una delle più originali è quella di Silvia Albertazzi che unisce a una vasta conoscenza della narrativa e della poesia contemporanea, sia europea che extra-europea, una costante attenzione al mondo del cinema, giustamente considerato una manifestazione artistica di primo piano del nostro tempo. Ragion per cui anche in questo ultimo testo l'autrice si muove con garbo e disinvoltura, offrendo un'ampia panoramica su ciò che sta accadendo nella narrativa di fine millennio, sottolineando le differenze di fondo fra lo scrittore occidentale alle prese con un universo "dove per sopravvivere occorre fingere di non avere corpo", "incapace di stabilire altra relazione con il mondo esterno che non sia quella fantasmatica con il suo lettore", e quello post-coloniale "dove ancora il corpo emerge in tutta la sua prepotente fisicità e la storia viene rivisitata, riletta e riproposta in quanto materia viva e pulsante". Il bosco degli spiriti, che nel romanzo del nigeriano Tutuola stava a indicare il mondo africano di spettri di defunti, in un'opera sperimentale del musicista inglese Brian Eno e della rockstar David Byrne, diviene quello della realtà metropolitana in cui si muove una società di "pure voci, di fantasmi". Prendendo le mosse dal tardo ottocento con quella figura paradigmatica che è Kipling per giungere ad alcuni dei romanzieri più significativi di questi ultimi anni si analizzano "le figure narrative che esprimono le paure di alterità dell'uomo bianco nei confronti dell'"Altro" coloniale o post-coloniale" e "la rappresentazione opposta e speculare del colonizzatore fornita dagli indigeni". Particolarmente convincenti mi sembrano le pagine sugli scrittori delle varie diaspore che hanno scelto il punto di vista infantile per narrare la 'Storia', spesso la storia drammatica degli anni successivi all'indipendenza che ha visto l'acuirsi delle lotte fra etnie o religioni diverse. E il capitolo quarto con illuminanti commenti sulla poesia a forte carattere erotico di Kamala Das, personaggio alquanto anomalo nel mondo delle scrittrici indiane, sul controverso *Fire on the Mountain* di Anita Desai e sulla 'atavizzazione' della cultura indoinglese con *A Suitable Boy* di Vikram Seth. Ma soprattutto mi pare importante ciò che Silvia Albertazzi sostiene nella conclusione al di là delle dotte citazioni e rimandi che pure impreziosiscono il testo: se queste nuove letterature ci affasciano è perché i loro autori hanno

India

Shaul Bassi, *Poeti indiani del Novecento di lingua inglese*, Venezia, Supernova, 1998, pp. 304

Ecco, finalmente, un libro utile. Più ancora che mettere in evidenza le scelte antologiche operate dal curatore di questa antologia o entrare nel merito delle sue puntuali traduzioni, chi si occupa di letterature postcoloniali (e di letteratura indoinglese in particolare), non può non salutare con entusiasmo la proposta al pubblico italiano di una raccolta della migliore poesia indiana di lingua inglese dall'Indipendenza a oggi. In effetti, se i lavori dei singoli poeti sono introvabili fuori dall'India (e molti di essi anche nel subcontinente risultano ormai fuori stampa), le poche antologie poetiche indoinglesi non hanno maggiore diffusione in occidente e presto scompaiono anche a Londra dagli scaffali delle librerie. Chi abbia voluto sinora occuparsi di questi autori, o abbia desiderato, per esempio, inserirne l'opera nei propri corsi di insegnamento, si è trovato solitamente costretto a rifarsi ai pochissimi autori antologizzati in Europa (Das, qualcosa di Ezekiel, qualcosa di Seth, ma solo dopo il successo narrativo di *A Suitable Boy*). Non solo una visione d'insieme è stata sin qui preclusa allo studioso, ma anche la conoscenza di quei poeti che hanno scelto di dare il meglio di sé nella misura non antologizzabile del *long poem*. Inutile aggiungere, infine, che qualsiasi approccio a questa poesia era negato a chi fosse digiuno di lingua inglese.

Shaul Bassi, con questo volume, viene dunque a colmare una vistosa lacuna: e questo fatto, già da solo, basterebbe a consigliare caldamente il suo lavoro. Ma se si aggiunge che la scelta dei poeti e delle poesie operata da Bassi mostra quanto di meglio sia stato scritto in lingua inglese negli ultimi 50 anni, e che le sue traduzioni riescono nella non facile impresa di rendere in italiano mondi a volte alquanto dissimili dal nostro, si comprende allora come questo libro possa essere indicato come necessario, anzi, indispensabile, tanto per lo studioso di letterature anglofone quanto per il lettore curioso di poesia. Conscio della difficoltà insita nel dover scegliere tra autori che possano risultare rappresentativi di un paese abitato da quasi un miliardo di persone, Bassi programmaticamente rinuncia, come afferma nella sua introduzione, "a un'interpretazione

unificante dell'India", cercando al tempo stesso di sfuggire al maggiore pericolo in agguato per l'occidentale che si interessi di quel paese: lo stereotipo. Così, se la sua antologia, come le molte raccolte apparse nel subcontinente indiano nel corso dei decenni, rende ancora ragione di alcune condizioni basilari che trovano espressione nella poesia indoinglese: "L'isolamento e la dispersione dei poeti, la difficoltà di circolazione e pubblicazione la scarsità delle risorse, il ripetuto tentativo di dare visibilità e dignità a un fenomeno culturale spesso bistrattato [...]", il suo atteggiamento critico è però ben lontano da altre velleità di curatori indiani (come "il desiderio di affermare una letteratura nazionale piuttosto che la specificità dei singoli poeti") o di compilatori occidentali di antologie (non appare, per fortuna, in questo volume, "l'ansia, soprattutto occidentale, di definire il canone...")

Partendo da Nissim Ezekiel, il primo grande innovatore della poesia indiana di lingua inglese, la cui raccolta dal programmatico titolo *A Time to Change* è datata 1952, e approdando al poco più che trentenne Sudeep Sen, Bassi offre un panorama esaustivo, teso a sottolineare i motivi di originalità dei vari autori. Per questo, spesso alle poesie brevi sono preferiti i poemetti o addirittura corposi estratti da poemi più lunghi, consentendo in tal modo al lettore di avvicinarsi in maniera più approfondita ai poeti di addentrarsi in maniera più soddisfacente nel loro universo di immagini. Questo criterio di scelta si rivela particolarmente valido per autori come Arun Kolaktar, la cui fama è legata a un lungo poema, *Jejuri*, di cui Bassi fornisce ampi estratti, permettendone al lettore una visione d'insieme finora negatagli da precedenti antologizzatori. Ma anche per Ezekiel, Ramanujan o Jussawalla risulta fondamentale la scelta di antologizzare poemetti come "In India" e "Background, Casually", del primo, "Some Indian Uses of History on a Rainy Day" e "Small-scale Reflections on a Great House", del secondo e soprattutto, lunghe sezioni dal poema "Missing Person", del terzo. Più a suo agio come traduttore nel registro ironico-sarcastico, Bassi rende in un italiano limpido e colloquiale tanto l'ironia graffiante di Ramanujan e l'umorismo amaro di Ezekiel, quanto il senso di alienazione e spiazzamento dell'indiano diasporico di Jussawalla. E anche se in una nota all'introduzione

ritrovato il piacere del narrare, narrare storie di individui ma anche di tutto un popolo, recuperando la grande tradizione orale e lasciandosi coinvolgere dall'elemento magico e fantastico che la cultura europea nella sua razionalità sembra aver dimenticato.

Alberta Fabris Grube

Bassi definisce molto modestamente le sue versioni, "traduzioni di servizio", basta leggere la sua resa di poesie tutt'altro che facili come "Bone of Time" di Jayantra Mahapatra per rendersi conto di come il giovane studioso si sia sforzato di riprodurre nella nostra lingua atmosfere e ritmi originali.

Per concludere, mi si consenta un unico appunto: colpisce, in questa pregevole raccolta, la scarsa presenza femminile. Solo due poetesse - la già citata Alexander e l'onnipresente Das - sono antologizzate. Credo che almeno un'altra voce, quella di Sujata Bhatt, giovane autrice indiana ora residente in Germania, non avrebbe sfigurato in questa raccolta. Le sue poesie - tra le migliori composte in lingua inglese nell'ultimo decennio - a parere di chi scrive presentano maggiore interesse di quelle per esempio, del sopravvalutato Keki Daruwalla, cui largo spazio è lasciato in questa antologia.

Silvia Albertazzi

Vikram Chandra *Love and Longing in Bombay*, Faber and Faber, 1997

Nato a Nuova Delhi nel 1961, Vikram Chandra vive tra Bombay e Washington dove insegna creative writing. Chandra ha solo di recente iniziato la sua carriera di scrittore. Nel 1995 e' uscito il suo primo romanzo *Red Earth and Pouring Rain* (Terra rossa, pioggia scrosciante Instar Libri, 1997) che ha riscosso immediatamente un notevole successo di pubblico e di critica vincendo il David Highman Prize e il Commonwealth Prize per miglior romanzo esordiente.

Anche se ancora non così conosciuto perché di più recente pubblicazione, *Love and Longing in Bombay*, uscito nel 1997, riconferma Chandra come uno dei più promettenti giovani scrittori contemporanei. Questo volume è composto da cinque racconti ambientati in questa moderna metropoli. I titoli di ciascuno dei racconti, Dharma, Shakti, Kama, Artha e Shanti, si riferiscono, secondo la religione Buddista, alle tappe verso l'ascesi. Il rimando ad antiche tradizioni religiose è tuttavia soltanto il significato più immediato evidente nella scelta di questi titoli che in questa raccolta sono usati in maniera sottile per introdurre brevi narrazioni sulla complessa realtà di una moderna metropoli indiana divisa tra trascendentalità e razionalità, tra antico e moderno, tra occidente ed oriente. Così come Bombay in questa raccolta appare come un luogo ibrido, teatro di incontro e scontro di diversità, anche il narratore o meglio i narratori, perché di due narratori si tratta, si propongono come personaggi alteri l'uno rispetto all'altro, complessivamente simbolo dell'ibridità del luogo e dei suoi aspetti discordanti. Il narratore anonimo, pur essendo di origine indiana, si pone come simbolo dell'occidentalizzazione delle metropoli di questo paese. Al momento dell'inizio della raccolta è infatti di ritorno da un lungo periodo trascorso negli Stati Uniti e fatica a reinserirsi nella realtà indiana. Questo narratore occupa uno spazio limitato a brevi cornici introduttive che contengono i racconti di Subramaniam, un anziano segretario del ministero della difesa ora in pensione. In questa raccolta egli ricopre il ruolo del tradizionale story-teller ed è completamente assorbito dalla sua funzione di racconta storie di cui l'altro narratore è soltanto ascoltatore passivo e distaccato.

Nella cornice del primo racconto, che segna l'incontro tra i due narratori, le loro diversità sfociano in un diverbio dove il narratore anonimo, contro l'opinione generale degli astanti ed impugnando una visione razionale occidentale, afferma che i fantasmi non esistono. Subramaniam non si schiera apertamente e preferisce raccontare la storia

di un uomo che aveva incontrato un fantasma. Come il narratore anonimo, anche il generale Jago Antia, il protagonista di questa storia, non credeva nei fantasmi. Sin da giovanissima età si era dedicato ad affrontare e a risolvere problemi immediati e reali connessi al suo mestiere di militare e perciò non si era mai nemmeno interrogato sull'esistenza di un'altra dimensione al di fuori di quella razionale ed immediatamente intelligibile. Ma dal momento in cui ritorna alla sua casa natale la realtà inizia ad assumere contorni diversi. Dapprima sono i contorni sfuggenti del sogno, ma man mano che il protagonista abbandona la sua logica razionale, questi diventano sempre più chiari ed il finale incontro tra il protagonista ed il fantasma non si pone come un fatto assurdo, irreali o inspiegabile, ma come l'espressione dell'impossibilità di sfuggire al proprio destino, Dharma, un destino che qui si può interpretare in chiave religiosa, ma anche in chiave psicoanalitica come l'ineluttabile ritorno del represso.

Shakti, che descrive uno stadio legato alla femminilità, bene si adatta al secondo racconto dominato da figure femminili. Sono infatti le storie private delle protagoniste, Sheila, Dolly e Ganga, a fornire il filo conduttore ed il pretesto per descrivere la singolare situazione sociale, politica ed economica dell'India contemporanea, in cui l'immobilità sociale ed economica imposta da un antico e rigido sistema di caste viene rotta dai rivolgimenti economici causati dall'introduzione di un sistema economico capitalistico. Le distanze tra Dolly, un'aristocratica che vanta un nobile passato, Sheila, una piccola borghese arricchita e Ganga, rappresentante di coloro le cui umili origini si sono perpetuate immutate di generazione in generazione, diminuiscono sempre di più fino a dare l'impressione, anche se illusoria, che queste svaniscano in occasione del matrimonio di Roxanne e Sanjeev.

Il principio dell'amore erotico, espresso da Kama, caratterizza non solo la relazione tra il detective protagonista di questa storia e la sua ex-moglie, ma anche il misterioso delitto sul quale egli indaga. Nel quadro generale dell'opera di Chandra questa short story è particolarmente significativa; sembra essere infatti un frammento di un prossimo e più lungo romanzo che ha lo stesso protagonista e al quale l'autore sta ancora lavorando.

Se i titoli delle short stories sono significativi in relazione ai loro contenuti, essi possono anche essere il punto di partenza per una breve esposizione dello stile di questi racconti. I titoli presi nel loro insieme indicano un movimento da vari stadi legati ad una condizione terrena verso Shanti, uno stadio che indica la pace ultraterrena. Metaforicamente riproducendo questo

India

Shashi Deshpande, *Il buio non fa paura*, Roma, Theoria, 1997

movimento, questi racconti passano da uno stile realistico a uno lirico e poetico. Dai primi racconti che si distinguono per il loro linguaggio prosastico attento ai particolari e ricco di descrizioni e dialoghi capaci di darci rappresentazioni vivide e realistiche, ci si muove gradatamente verso il bellissimo "Shanti" dove il linguaggio si arricchisce di espressioni liriche metaforiche che si adattano ai contenuti più rarefatti di questa storia, e raggiungono in certi passi livelli di vera e propria poesia.

Monica Turci

Shashi Deshpande è una donna di carnagione scura, esile e minuta, che parla con un filo di voce un inglese dolcissimo. Nata nel 1941, figlia di un eminente studioso di sanscrito, Shriranga, laureata in economia e in legge, dall'inizio degli anni ottanta ha dato alle stampe, oltre a quattro libri per ragazzi, sei romanzi e diverse raccolte di racconti il cui tema principale è la difficile posizione della donna nella società medio-borghese indiana. I problemi del matrimonio (combinato e non), della convivenza coniugale, del doppio lavoro femminile, della ardua - ma quasi sempre inevitabile - scelta fra carriera e famiglia, sono alla base della sua narrativa, che non si discosta mai dagli scenari borghesi, né si avventura oltre i confini indiani. Nel momento di massimo successo degli scrittori espatriati, cosmopoliti e della narrativa ibrida, contaminata, dal dettato barocco e manierista, la Deshpande sceglie di confinare il proprio lavoro a un universo monocromo, monocorde e, verrebbe da aggiungere, monotematico. Sfida alquanto improba, che la scrittrice indiana pure vince, lasciandosi alle spalle senza fatica non solo i vari epigoni di Salman Rushdie o i diasporici alla moda, sulla scia di Tharoor e Vikram Seth, ma anche le tante scrittrici sue compatriote (femminili o femministe, stanziali o emigrate) che, da Gita Hariharan a Sunetra Gupta, hanno fatto del rapporto tra i sessi - soprattutto nel matrimonio - la tematica univoca della loro opera, sostanziandone romanzi in cui visione e sogno spesso occupano maggior spazio del reale stesso.

Niente di tutto ciò nel mondo di Shashi Deshpande: nessuna ardita costruzione verbale; nessuna confusione tra sonno e veglia, reale e immaginario; soprattutto, nessun cerebralismo. Non per caso, l'autrice del canone britannico da lei più amata è Jane Austen, maestra di *understatement* e ironia, insuperabile nell'arte del cammeo e indiscussa portavoce del buonsenso e della razionalità contro la passionalità e il sentimentalismo. "A volte resistere è più rivoluzionario che fuggire", ha affermato la Deshpande commentando l'atteggiamento delle sue eroine, tutte insoddisfatte dal matrimonio, umiliate o deluse dagli uomini eppure sempre, da ultimo, caparbiamente, al fianco dei loro mariti, non per rassegnazione o sottomissione, ma per cercare di imporre, pur tra mille difficoltà, la propria presenza, la propria volontà. Come nell'Inghilterra primo ottocentesca della Austen, così nell'India tardo novecentesca della Deshpande le protagoniste imparano, sempre e comunque sulla loro pelle,

che per sopravvivere in maniera positiva e a testa alta nel mondo patriarcale non bisogna andare dove porta il cuore, ma seguire le ragioni della mente. In tal modo i romanzi della Deshpande, apparentemente semplici e fin troppo ovvi nella loro costruzione tematica e strutturale, propongono in realtà un capovolgimento di valori rispetto alla tradizionale narrativa femminile indoinglese, spiazzando completamente le aspettative del lettore medio. All'autobiografismo esasperato che contraddistingue le autrici emergenti, dalla già citata Hariharan a Mrinal Pande o Shama Futehally, al dettato intimista e introspettivo della prima Anita Desai, allo sperimentalismo modernista di una Sunetra Gupta o a quello tematico dell'ultima produzione della stessa Desai, la Deshpande oppone un minimalismo universalista e oggettivo, che permette in primo luogo di riconoscere nelle storie delle sue eroine vicende comuni a milioni di donne indiane e nelle loro silenziose ribellioni la presa di coscienza dell'altra metà del cielo (tutto il cielo, non solo quello indiano).

"Dopo aver letto i miei romanzi, molti hanno pensato che il mio matrimonio fosse infelicissimo", ha osservato una volta la Deshpande ironicamente, "Ma io non scrivo di me, le mie storie non sono autobiografiche." Nel contesto di una letteratura femminile caratterizzata quasi per statuto da autobiografismo sfrenato, le sue storie oggettive eppure fortemente pregnanti si pongono come un caso a parte. Così come atipico è il suo atteggiamento nei confronti del sesso, elemento ovviamente alquanto importante - e pertanto mai taciuto - in una narrativa che scandaglia i rapporti tra uomo e donna, eppure qui affrontato con un pudore che non è reticenza, una oggettività che non è freddezza clinica, nella completa assenza, tra l'altro, di quel sensazionalismo scandalistico cui non sanno rinunciare né le autrici dell'ultima generazione, che spesso non s'arrestano di fronte ad alcuna descrizione erotica, né tantomeno le pioniere della letteratura indoinglese, figure carismatiche come la romanziera Ruth Praver Jhabvala o la poetessa Kamala Das, nelle cui pagine il sesso è trattato apertamente, spesso spudoratamente. Eppure è proprio nelle protagoniste della Deshpande, che la lettrice donna può riconoscersi e riconoscere i propri problemi sessuali e le proprie angosce legate al rapporto con il sesso opposto, come se il testo fosse stato scritto in quel modo asettico perché la lettrice potesse completarlo, inserire negli spazi bianchi tra le righe le proprie personali problematiche, rileggerlo alla luce del proprio vissuto, identificarvisi non acriticamente, ma in maniera attiva, fino a interpretarlo come momento nella propria, personale, maturazione femminile.

Si veda questo *The Dark Holds No Terrors* del 1980, opera prima della Deshpande, che già lascia presagire i tratti distintivi del suo indiscusso capolavoro, *That Long Silence* (Quel lungo silenzio) del 1988: una storia coniugale borghese di incomprensioni e abusi più o meno dichiarati, più o meno evidenti; poche parole, scarsa - scarsissima - capacità di dialogo; segreti e silenzi; qualche bugia. I sotterfugi, gli stratagemmi, le piccole astuzie che costituiscono "il mondo comune delle donne" secondo Adrienne Rich, armi tutte dichiaratamente spuntate, nell'universo indiano della Deshpande acquisiscono strana risonanza, si fanno specchio di quello che qualche teorico occidentale ha voluto definire il "silenzio postcoloniale", la necessità, cioè, di anteporre un momento di riflessione, di "silenzio", appunto, alla creazione di un nuovo linguaggio, che non sia più quello della subalternità. È un silenzio che, mentre ripropone la condizione di mutismo indotto cui è costretto l'indigeno nel dominio coloniale, pone al tempo stesso le basi per l'affermazione di una lingua "altra", la lingua di Venerdi, che, nel bellissimo romanzo *Foe* del sudafricano J.M. Coetzee, ha il suono del mare e della risacca, e non è comprensibile dai bianchi.

Se ora si considera come, all'interno della società coloniale, la donna sia stata doppiamente sottomessa, due volte dominata dal maschio, in veste di colonizzatore occidentale e marito indigeno, ovvero abbia ricoperto il ruolo, per usare la terminologia di Gayatri Spivak, di "subalterna di un subalterno", e se si sottolinea che, in una situazione come quella indiana, solo negli ultimi decenni le donne hanno iniziato ad alzare la testa e prendere coscienza del proprio ruolo e della propria identità, allora si avverte come nel silenzio che contraddistingue tutte le eroine della Deshpande si possano leggere segnali di una rivolta in atto. Ha tante sfumature, tante voci, e attraversa tante fasi il silenzio della Deshpande: e se parte rassegnato, come nel caso della protagonista di *The Dark Holds No Terrors*, poi approda a una consapevolezza che non si può esitare a definire femminista, di un femminismo che, forse, può apparire vagamente datato, ma che riflette una lotta che le donne indiane stanno combattendo più o meno silenziosamente, con un paio di decenni di ritardo rispetto all'Occidente (una lotta che, lo si deve ammettere, in Occidente, del resto, segna oggi di giorno un giorno costanti e pericolosi movimenti di arretramento).

La protagonista di tutti i romanzi della Deshpande è una donna piccolo o medio borghese, istruita, intelligente, che occupa o ha occupato una posizione di qualche rispetto

nel mondo professionale (un'insegnante, un medico, una letterata), che spesso ha velleità artistiche, e si trova a scontrarsi, giorno dopo giorno, con una società che la guarda con sospetto, e le richiede di essere primariamente moglie e madre, di soffocare tutte le ambizioni alla mistica della famiglia. Comune a tutte queste donne è il fatto di non poter trovare un appoggio nel marito. Ancora ben lontani da una presa di coscienza sulla necessità di realizzazione individuale della donna, gli uomini della Deshpande ripropongono canoni patriarcali imparati in famiglia, cercando primariamente nella moglie una copia della madre, modello femminile a cui si rifanno incessantemente. Il problema di base di queste unioni è identificato nella mancanza di dialogo tra i partners, nell'incomunicabilità che sembra suggerirle.

In questo senso, è emblematica la vicenda di *The Dark Holds No Terrors*, dove l'assenza di comunicazione verbale si evolve paurosamente in violenza fisica: la protagonista, Saru, nasconde come un inconfessabile segreto le violenze sessuali che il marito le impone come "normale" routine coniugale. L'argomento scabroso e purtroppo estremamente attuale, che potrebbe facilmente dar luogo tanto a descrizioni di morboso erotismo quanto a pagine di polemica denuncia sociale, viene accostato da Shashi Deshpande al senso di colpa ingiustificato provato da Saru per la morte del fratellino in tenera età. Vittima e colpevole a un tempo, la donna interiorizza nei suoi atteggiamenti la visione maschile che la vuole eternamente tentatrice e, al tempo stesso, mai del tutto matura e perciò incapace di fare le proprie scelte e prendersi le proprie responsabilità. La maggior riuscita dei romanzi di Shashi Deshpande sta proprio in questa capacità di rendere tutte le ambiguità del quotidiano femminile, senza enfatizzare troppo sulla vittimizzazione delle sue protagoniste (com'è il caso, per esempio, di tutti i romanzi scritti da Anita Desai negli anni sessanta), ma anche senza elevare le sue eroine a modello di comportamento femminista (rischio, questo, nel quale sembra incorrere la maggior parte delle autrici indiane di fine millennio).

S'è parlato più sopra, citando la stessa autrice, di "narrazioni di resistenza": in effetti, ciò che unisce le Jaya e le Saru di Shashi Deshpande è il loro prendere coscienza e affermare se stesse dall'interno di un ruolo convenzionale, senza fuggire o arretrare di fronte alle inevitabili incongruenze e ingiustizie. Simili in questo senso ai molti romanzi di formazione al femminile pubblicati nel secondo dopoguerra in Occidente, le storie della Deshpande, pur sottolineando ugualmente - e in maniera affatto nuova per il

mondo indoinglese - le tappe dell'apprendistato femminile verso la realizzazione della propria immagine sociale, enfatizzando soprattutto il momento topico del menarca, in cui la ragazza per la prima volta avverte chiaramente un senso di disgusto per il proprio corpo "sporco, umidiccio e maleodorante", si discostano poi radicalmente dalle narrazioni occidentali per la scoperta del potere che la donna può esercitare nel matrimonio tradizionale, simboleggiato in *The Dark Holds No Terrors* dalla descrizione della stanza della madre. Allo stesso modo, un'altra tematica chiave della narrativa femminile e femminista occidentale, la ricerca della propria identità e la tendenza conseguente a trovare negli altri la propria definizione, o meglio a definirsi per contrasto in relazione ad altri, non porta mai a una rivolta completamente autonoma delle protagoniste della Deshpande, a una ridefinizione di sé in termini puramente personali, ma piuttosto a una rielaborazione dell'immagine che il mondo ha di loro, nella ricerca di una relazione più consapevole e matura con gli altri. Non più "men's women", donne immaginate e pensate dagli uomini secondo il loro desiderio, le eroine della Deshpande non sono però ancora neppure le creature volitive e indipendenti della narrativa femminista occidentale, ma riflettono piuttosto le donne indiane così come sono, divise tra resistenza e passività, poiché, come ha ammesso la stessa autrice in un'intervista "La passività è profondamente radicata in noi..."

A una comunità che ritualizza i legami familiari, le donne di Shashi Deshpande oppongono una certa freddezza di atteggiamento, un'inaudita razionalità: il matrimonio è visto come una società di mutuo soccorso, in cui compito della donna è sostenere il marito nelle avversità quotidiane, senza con ciò usurpare la sua leadership anche economica all'interno della famiglia (un altro senso di colpa viene a Saru, infatti, dall'idea che, guadagnando più del marito, ella possa ferire la sua autostima); la maternità, poi, è un'esperienza tutt'altro che gratificante, spesso lacerante in entrambi i sensi (sia che la si viva come figlia o come madre). Simile in ciò a un trasgressivo personaggio di Anita Desai, la protagonista di *Fuoco sulla montagna*, Nanda Kaul, una vecchia signora incapace di provare affetto per i propri numerosi figli e nipoti, la tipica eroina di Shashi Deshpande arriva a fare considerazioni di questo tipo: "L'atto della nascita può essere deludente in maniera crudele, facendoti immaginare di avere qualche diritto sulla creatura umana che metti al mondo." Né, del resto, esiste nell'universo della Deshpande un personaggio femminile che non tema di finire con l'assomigliare alla propria madre.

India

Mahasweta Devi (Realist Writer Extraordinaire)

Mahasweta Devi (b. 1926), has been writing fiction in Bengali, her mother tongue, for the last four decades. A prolific writer, she has to date, some 50 novels and some 20 collections of short stories. Few of her works have been translated into English although there is now a publishing project to translate most of her major works(1). She is a politically committed writer whose literary credo is related to her life's work, which, in her acceptance speech of the Jnanpith Award, India's most prestigious literature prize in 1996, she stated as trying to be in touch with tribal and other marginalised peoples in the country.

... Such people, their life and their constant struggles for a better existence, their aspirations and anxieties, their victories as well as their defeats, are the subject-matter of my writings, and will continue to remain so. (2)

She is nationally recognised for her work with tribal peoples, especially those in West Bengal and the neighbouring province of Bihar, and as an activist for civil liberties and human rights which engage her journalism and fiction. Interviewed by Enakshi Chatterjee who asked if Mahasweta, the activist "was eating into the time of Mahasweta, the writer", she replied, that her creative work, magazine editing and activism "sustain one another". (3)

The sustenance these various activities provide emanates not directly from her political commitments and attitudes but, as Lukacs described it in *The Meaning of Contemporary Realism* "with the ideology underlying... presentation of reality. "(4) The reality she chooses to depict in her fiction concerned as it is with the oppressed, the marginalised—colonised subjects, oppressed tribals, exploited rural labourers, subjugated women—is presented through her ideology expressed quite explicitly in an essay that could be read as her credo.

"Today's literature has to have a solid base. It has to have the foundation very strongly built. The mechanism of exploitation and oppression has to be exposed. ... Truth has to be reiterated again and again. ... The duty of every conscious and committed writer is to present the past and the continuing struggle in historical perspective on the basis of logic and statistics. . . (5)

Truth requires empirical evidence provided by historical and contemporary data-factual documentation—official records, archival materials, laws and enactments as well as oral history, the ways by which popular memory remembers events and its participants, songs

and verse, ballads and legends. In her narratives Mahasweta uses fact and fiction, history and imagination to depict a reality that combines two levels of perception—that of the factual base and the emotional and affective which motivate and vitalise characters and their interaction. From her first novel, *Jhansir Rani* (1956) about Lakshmbai, the young widowed queen of Jhansi, who was one of the bravest of rebels against the British and who perished on the battle field in what is now called the first war of Indian independence (1857-58) Mahasweta was to develop a narrative form in which historical documentation and imaginative reconstruction were to be utilised to add to the significance of the events being described and the protagonists.

Facts, for the British novelist, Paul Scott, the author of the popular books known as the *Raj Quartet* set in India and ostensibly based on events during the years immediately preceding independence, were of little value. "As a creative writer", he wrote in one of his essays, "you are not in the world to go round recording facts that everyone is perfectly capable of seeing or finding out for himself. "(6) Yet he also mentioned the extent of ignorance about British rule in India. Because of this very factor of ignorance Mahasweta discovered surrounding the 1857 Rebellion that she chose to frame *Jhansir Rani* and illustrate the narrative with extracts from British and Indian historical sources Company records, official correspondence, details of military action and oral literature collected by her. (7)

Mahasweta's understanding of the sociology of knowledge and the dissemination of information in the public domain, more sophisticated than Scott's, leads her to contextualise her fiction with actuality. The reflections, entitled *Writing Today: Some Questions*, mentioned earlier (see note 5) were affected by the media's treatment of the Naxalite Movement, a guerrilla armed struggle which began in West Bengal in 1967 and spread to different regions petering out by the mid Seventies. The India media, obeying governmental instruction and decree, operated either a blanket of silence or distortion. Mahasweta, committed ideologically and through her activity with tribal rights and civil liberties, deplored both the biased reporting and the ignorance of her fellow writers and the middle class reading public. She found that they refused to seek out the facts behind the struggle preferring their prejudiced views about ultra-leftism or educated youth's death-wish. Hence her emphasis on providing the necessary information.

... the Naxalite movement is no isolated event. It logically belongs to history and it has a tradition behind it. The history of many

E' stato notato come la struttura circolare e i continui, repentini, cambi di punto di vista e movimenti nel tempo e nello spazio che caratterizzano i romanzi della Deshpande riflettono la posizione della donna nella famiglia patriarcale, la sua mancanza di identità e perciò stesso incapacità di trovare punti fissi nella propria esistenza, di determinare la conclusione della propria storia. Opere aperte quant'altre mai, queste narrazioni suggeriscono altresì l'impossibilità di proporre facili soluzioni per complesse problematiche femminili, la falsità insita nelle risposte gratuite, nella narrazione cronologica lineare che non rende ragione della frammentarietà dell'esistenza, l'incapacità della donna di porsi al centro della propria storia, la sua acquiescenza costante alle esigenze altrui, che le impedisce di crearsi il proprio spazio, nella vita reale così come in narrativa.

Incerte, dubbiose, irrealizzate, le donne come Saru raggiungono, al termine della loro esperienza narrativa, soltanto la consapevolezza del fatto che, se crescere significa prima di tutto capire che non ci sono terrori nel buio, "che i terrori sono dentro di noi tutto il tempo", non ha senso lasciarsi prendere dal panico di fronte a questa presa di coscienza. "Non c'è niente nel buio che non ci sia anche nella luce", diceva, per tranquillizzare un ragazzino, il protagonista del primo film di Joseph Losey, *Il ragazzo dai capelli verdi*. Vivere nella luce, rendere la realtà vivibile è lo scopo ultimo di Saru, Jaya, Indu e di tutte le altre donne di Shashi Deshpande: su questa realizzazione il lettore le lascia, sicuro che troveranno la forza per portarla a compimento.

NOTA: Questa recensione è stata scritta in origine come postfazione alla traduzione italiana del romanzo della Deshpande. La casa editrice Theoria ha poi scelto di non utilizzarla ufficialmente, salvo attingervi nel risvolto anonimo di copertina, senza dichiarare la propria fonte né tantomeno chiedere alcuna autorizzazione all'uso del mio lavoro.

Silvia Albertazzi

peasant movements, tribal movements were at the basis of the Naxalite movement... Had our middle-class, the educated middle class, been interested in land and people they might have known these truths. Then they would have seen it in a broader perspective. But they didn't. The newspapers they read did not write of the land and the people. How could they know it? (8)

If she were to write fiction about these marginalised sections of the country, so distant from her middle class readership, socially and ideologically, a middle class intelligentsia ignorant about the reality of tribal life, preferring to sentimentalise or exoticise it, she needed to provide a factual base to enable her readers to grasp the meaning and relevance of her narratives in which the real and the imagined merged. It could not be data per se, merely to occupy the background or enhance atmosphere. One of her foremost narrative skills lies in her ability to select, to choose, to present the facts that will signify and explain with the utmost discrimination and economy. Where Paul Scott opposes the factual to what he sees as the fiction writer's main concern—to convey individual responses through images—Mahasweta finds the very images derived from popular memory, folk mythology, oral history. (9)

In one of her finest novels for which she received a major award from Sahitya Akademi, India's Academy of Letters, *Aranver Adhikar* (1975) (*Forest Rights*) she returns to an actual historical event—the tribal uprising under the leadership of a young tribal man, Birsa Munda, killed in prison by the British authorities in 1900. In this work, as meticulously researched and documented as *Jhansir Rani*, she utilises official and unofficial sources, written and oral history about Birsa Munda, another young and charismatic leader protesting against his people's loss of land and traditional rights to their forest home to contractors and other business interests backed by the government. The skill lies in the way she treats this history—even more pruned and sharpened with the kind of images Scott would accept, enriched by Mahasweta's knowledge of Munda history about their great hero: images of the captured and manacled Birsa, as he is marched through lines of Munda men and women weeping and raising their hands to the sky as the February winds carry their promise to destroy the traitors who betrayed him; scenes in Ranchi jail where Birsa communicates with his mates by dragging his chains as he gets weaker through poison administered by the prison authorities which is the Munda version of his death and not the official one of death by cholera. (10)

Her view of reality, linked to her ideology, is the antithesis of that described as 'magical

realism', and found in the novels of the Latin American, Gabriel Garcia Marquez and the British Asian, Salman Rushdie. Whether Rushdie's novel, *Midnight's Children* was intended to be more than a satirical and caricatured view of independent India and Pakistan or a 'national allegory', its use of unreal characters bordering on the surreal and its narratives resonant with the fantastic and absurd, creates a confused if amusing melange of post-modernist experimentation. (11) The factual element for Rushdie does not go beyond obvious defining moments such as Nehru's 15th of August speech, Pakistan's first military coup, the Bangladesh War which serve more as a calendar of events than Mahasweta's 'solid basis' of the 'mechanism of exploitation and oppression' (12) Mahasweta must prove to her middle class readers the validity of the resistance to injustice and the violation of human rights through the most apposite illustrations from government legislation, police and military orders and the workings of agrarian and business relations. No doctoral dissertation's references could be more researched though hers are neither so copious nor extensive. She uses her sources with the utmost discrimination and economy to produce the correct strength of evidence.

At the heart of her realism lies her ideological commitment which was explicit in the author's preface she appended to the translated edition of *Operation? Bashai Tudu*, one of three long stories centred on the Naxalite struggle (1967-1970s) entitled in the original as *Agnigarbha (The Womb of Fire)* (1978). Because she felt that scholars and fellow writers had omitted to analyse the causes behind the uprising preferring to speculate about the motivation of its middle class participants and the movement's ramifications she gave her readers a brief survey of the conditions of agricultural labourers, the infringement of their minimum wages, the failings of the Communist and other left parties governing West Bengal to stop landholders breaking statutory provisions intended to protect labourers.

I still believe in men, not in records on paper... Life is not arithmetic, and man is not made for the game of politics. I believe that it should be the object of every kind of politics to fulfil man's craving to live with all his rights intact... Hence I go on writing to the best of my ability in defence of the dispossessed and the disinherited... (13)

Bashai Tudu like the earlier novels of resistance—*Jhansir Rani* and *Aranver Adhikar* is not mere social realism. The characters are not simple types nor does the narrative follow the resistance of agricultural labourers to the

many injustices by landlords and government inflicted on them. Mahasweta utilises local myths and legends of tribal and other rural heroes. Belief systems incorporating the mythic form part of the reality she presents. The heroic, enshrined in oral and written epics in India's many regional languages, raises Mahasweta's realistic accounts of three courageous fighters for their land and people's dignity beyond formulaic accounts. Lakshmbai lives in Bundelkhandi ballads that proclaim her bravery and immortality for as long as India's rivers will run. (14) Birsa Munda, the tribal hero, is seen by his people during his time and later as the personification of the one who leads Ulgulan, the struggle that never ends, the god who never dies. Birsa Munda, for his people will only die when there is no more hardship in the lives of the Munda people. (15)

Lakshmbai and Birsa acquire the status of quasi epic characters through their heroic deeds and ability to overcome adversity not through Mahasweta's creative fiction but in the minds of the communities to which they belonged and which continue to glorify them. The supra-natural, the irrational, the stuff of legends enlarge Mahasweta's social realism not as invented fantasy but as an aspect of the non-material culture of particular regions and societies. The mythic element is part of the mythology of the Nagesia, the Oraon, the Agariya, the indigenous people of the country that she centres in her work.

In the case of fictional characters like Bashai Tudu, mentioned earlier, although constructed, as Samik Bandyopadhyay, her translator, notes out of several tribal heroes of the Naxalite movement (1967-1970s) Mahasweta lets her creative imagination support the spirit she has encountered amongst the marginalised—the possibility of the human spirit discovering and developing all manner of latent strength, which, to refer to Lukacs again, was the essence of realism as distinct from naturalism. (16) She invents imagery that heightens the character of her hero. Bashai Tudu can be recognised by his special gesture: Bashai alive, whenever excited, would raise his hand as if he were wringing someone's neck. (17) The detail embodies Bashai's rage and successful act of resistance. Bashai, also, though annihilated by police bullets, never dies being seen in action somewhere else. Whether Mahasweta has created another hero of the revolution is debated. Samik Bandyopadhyay rejects the heroic in favour of a 'narrative of questioning' within Mahasweta's middle class readers. (18)

A more complex pattern of symbolism is found in Mahasweta's novella, *Pterodactyl*, Puran Sahay and Pirtha (1989), translated by Gayatri Chakravorty Spivak. (19) An improv-

India

erished tribal village in Madhya Pradesh, suffering from drought and near starvation, gets into the news when a tribal boy draws a picture of a pterodactyl, the pre-historic bird, on a cave wall. . . a bird that has been sighted flying over the village. A journalist, not entirely unsympathetic to tribal needs, arrives and is drawn into participating in the burial of the pterodactyl, an interment according to tribal and not caste Hindu rites of cremation. The pterodactyl, signifying tribal culture from ancient times, must die as tribes have disappeared, their languages dead and mere remnants of cultures and value-systems, often in accord with environmental needs, marginalised by the established Hindu and other Indic mainstream civilisation. Mahasweta, interviewed by Spivak, describes the work as 'an abstract of my entire tribal experience. . . If read carefully *Pterodactyl* will communicate the agony of the tribals, of marginalized people all over the world.' (20) Spivak's analysis of the journalist's participation in the pterodactyl's burial interprets it as one more act of internal colonization in the name of decolonization', of caste Hinduism helping to bury earlier, scorned cultures. (21) Here, the writer's realism goes far beyond the factual reportage of journalism into one of the most moving delineations of the death of tribal civilisation globally.

The place occupied by symbols in Mahasweta's depiction of reality reaches new heights in one of her best short stories, and possibly one of the finest in post-independent Indian short fiction, *Shishu* (1981) translated by Etalpana Bardhan as 'Strange Children'. (22) A government relief officer, sent to a tribal area to supervise the distribution of food and medical care, is horrified to find the reality of tribal poverty. He has been accepting stereotypical pictures of carefree tribals singing and dancing with flowers in their hair. He is warned of tribal children who break into the government stores at night and steal food, children who terrify those who have seen them. He too is horrified when he finds that the little figures are not children but adults, stunted and emaciated with hunger. They surround him and taunt him with the misery inflicted on them by government granting mining concessions to businessmen. They are Agarias whose traditional occupation had been to dig for iron. Now they are forced off their land. They attempted to stop the mining interests but we're hunted down and driven into the forest. Starvation killed off their numbers and now there were only these shrunken men and women left, surviving only through the scraps they steal or the charity of fellow tribes people. A typical tragedy in the gradual decimation of tribal lands and people

is crafted through powerful images that strengthen Mahasweta's intention of exposing the shallowness of liberal sentiments as expressed by the government officer and many of her readers and the depth of the crimes being committed against those whose cultures predate those that are regarded as aiding 'development' and 'progress'. Men and women deformed through hunger, their naked bodies encircling the frightened officer as their mocking laughter petrifies him as they rub themselves against him with their genitalia, demanding he feel their presence.

Above all what transforms her factual framework, a realism that could become mere reportage is her style which shifts to lyrical descriptions of nature and the people's enrichment of their space—the forest, the sacred grove, the mountain lake and the ceremonies and commemoration of history. Mahasweta writes in Bengali with a richness that incorporates a variety of registers and styles, which alter as she shifts her gaze from landscape and natural beauty to the appearance of men and women from varied social backgrounds and personalities. (23)

In her first novel, *Jhansirani*, Mahasweta shifts from an elevated style of language in her descriptions of royalty, feudal etiquette to the regional dialect as she quotes popular sayings and legends of the queen's military exploits. For *Aranyer Adhikar* she intersperses literary language with tribal speech, lyrical passages extolling the beauty and majesty of the forest changing into the rudeness of colonial administrators and their minions towards natives. Birsa Munda is a complex character, a young rebel who wants his people to change but on their terms. In a moving passage where he pledges to save the forest, the mother of all Munda people, Mahasweta enumerates the fruits and flowers, the wild life that the forest provides ending with a vivid image of Birsa resting his head on his shoulder like a bird listening to the forest speaking to him. (24)

Mahasweta Devi's fiction began with an outstanding woman in the Indian roster of heroines-Lakshmi Bai of Jhansi who was only 23 when she was killed on the battlefield fighting the British in 1858. Since then she has centred much of her fiction on women portraying their lives as part of the many 'marginalised people in the country' whose 'victories as well as defeats are the subject-matter of my writings, and will continue to remain so' as she said in her Jnanpith acceptance speech. (25) Her characters are drawn across social class and caste, women victimised and oppressed as well as fighters and empowered. For Mahasweta the political becomes the personal and women's consciousness about their sexual and domestic subjugation

proceeds from their political awareness. In this she is in accord with the development of the Indian women's movement by politicised activists and not radical feminists for whom women's subjectivity about sexual orientation and other aspects of individual fulfilment loom large. (26)

Because of the paucity of English translations of her works, the spotlight tends to fall on those selected by Spivak as translator and critical theorist. Her choice, to date, has been on stories centred on poor women, - tribal labourers, domestic servants, prostitutes. Two of the tribal women can be described as 'subalterns' in Spivak's qualified acceptance of a term coined by the historian, Ranajit Guha and his associates in their versions of Indian history as Subaltern Studies. They find the major agents of change in history to be through the actions of insurgents drawn from the ranks of the lower strata than the conventional bourgeois agents of change of standard Indian histories, describing the process of decolonisation. (27) The women who may be described as subaltern in the Spivak translations are Dopdi in 'Draupadi', another of the stories in *Agnigarbha* and Mary Oraon in a short story translated as 'The Hunt'. (28) Both are tribal women who triumph over those who would destroy them. Mary's resistance is the more direct. Courage, allied to 'her razor-sharp mind', enables her to kill the tehsildar, a local government officer, who wants to violate her, by careful planning. She stages a scene of frenzied love-making with the tehsildar and during the climax plunges her machete into him and drops the body into a ravine where hyenas and leopards may devour it. Mary walks away with the tehsildar's money planning to run away with her Muslim lover, unafraid of wild animals lurking in the jungle 'because she has killed the biggest beast.' (29)

Dopdi's narrative involves one of the most significant of Mahasweta's treatment of women's revolutionary roles which transform ordinary tribal labouring women. In Mahasweta's understanding participation in armed people's struggles like Naxalbari changed women and men, both lots attempting to convert inequality into comradesly cooperation in her many stories centred on the Movement. In this case the Santal woman who acts as a courier for Naxalite guerrillas in the jungle, has the advantage of gender equality in her tribal culture to which has been added her new political consciousness. When she is captured, tortured and gang-raped by the armed constabulary Mahasweta subverts the epic myth about Draupadi in the Mahabharata. The tribal Draupadi (Dopdi) was saved by god Krishna when she was about

to be disrobed and dishonoured by those who had won her in a gambling match. She remained fully clothed through divine intervention enabling her to curse her enemies and utter dire vengeance on them. Tribal Dopdi, near to death, stark naked and bleeding, appears before the commanding officer who is horrified and wants her removed. She does not move, spitting blood on his white shirt and shouting, 'There isn't a man here that I should be ashamed. I will not let you put my cloth on me...' (30)

The impact of political consciousness on a woman's self awareness through her understanding of the world around her has been crafted most successfully in Mahasweta's novel, *Hajar Churashir Ma*, (1974), translated as *Mother of 1084* by Samik Bandyopadhyay (1997). (31) In the course of 24 hours middleclass, middleaged Sujata Chatterjee, begins to discover who and what she and her family represent as she meets people who mattered to her youngest son, Brati, a Naxalite, who was killed by the police in a Calcutta raid, two years ago. Then it was she who had had to go to identify the son's body given the number 1084 in the police morgue. Her conformist family, anxious to know the right people and support the police, had not wished to be identified with an urban guerrilla and since his death are glad to be rid of an undesirable revolutionarily, leaving Sujata to mourn without knowing what Brati had fought and died for. Her political ignorance is matched by her passive acceptance of her subordination within the family where a womanising husband and ambitious sons and daughters and their spouses show her little sympathy. Within one day she encounters the mother of Brati's comrade, a poor woman living in hardship who relates the close bonds between Brati and the poor people. Her visit to Nandini, a young Naxalite woman whom Brati had loved and who was almost blinded by police torture reveals to her that their mutual love for the dead man is not going to bridge the gap that separates them. 'They would turn into strangers again. But Sujata's world would not be the same.' (32) Her search for an explanation of her son becoming a number is a quest for self-discovery which reaches its climax during a dinner at her house where guests include influential people such as the police officer responsible for Brati's capture and death. Sujata collapses with a heartrending cry that 'smelt of blood, protest, grief' as she cannot bear to think that Brati and his comrades gave their lives so that the 'putrefying cadavers', the men and women drinking and cavorting in her house, should inherit the earth. (33)

The novel's conclusion is not as defeatist as the final lines might suggest. Sujata's cry is

really a question which spreads through the city and to the four corners of the earth. It presages the beginnings of political understanding by women even as they try to break out of their past subservience. Mahasweta's use of a physical disease—Sujata has been suffering from an inflamed appendix which bursts as her agonised cry breaks forth—is replicated in her later novel, *Sati* (1989). A woman, older than Sujata, and more politically knowledgeable as the widow of a great communist hero, realises on the eve of major surgery for cancer that her entire life of wifely devotion and austere widowhood has been against her own self-fulfilment and the possibility of developing her creative gifts for writing. She wants to change, to tell her story, to fight for a new liberation. (34)

Mahasweta recognises that one of the worst obstacles to women's freedom lies in their subjective attachment to patriarchal ideals of chastity, purity and obedience. She must acknowledge that some women, even with political understanding, cannot defy custom or paternal authority. In a clever novel the title of which in translation would be *Suicide Number Seven* (1994) she plots her narrative around the usual practice of the police ignoring dowry deaths as possible murder and pretending that they are suicides—unhappy wives taking their own lives. In this case the daughter, though she loves a Naxalite, agrees to give him up for an arranged marriage and then commits suicide. This time however murder is suspected and the father, a police officer who has hitherto ignored dowry deaths, must act.

The uneven pace of development in the last fifty years of Indian independence means that progressive laws such as the abolition of bonded labour are not implemented. Mahasweta's story, 'Douloti the Bountiful' (35) represents the life of a woman who cannot fight her oppression. From the bondage of rural poverty Douloti is sold into enforced prostitution from which she does not escape until death claims her body riddled with venereal disease and tuberculosis. Another short story translated as 'Breast Giver' (36) focuses on Jashoda, a wet nurse who has suckled a generation of children from a rich family until she can no longer bear children and produce milk. She is cast aside and dies of breast cancer in abject poverty. It is an allegory on several levels. It symbolises women's worth seen only in terms of their sexuality, losing male attention and concern as their sexual attraction wanes. It is a metaphor of the Indian nation, Mother India, exploited to the utmost and left in poverty by successive conquerors. In independent India Jashoda's milk is the work of the mass of peasants and workers left to die uncared for

when they cease to be profitable.

Mahasweta's realism is ultimately colored by hope. Her characters try to break their chains. Agricultural labourers like Bashai Tudu, fight their oppressors, get killed and are reborn. Bonded labourers can sometimes get away like Gohumni who punishes the moneylender trying to enslave her. Rudali organises prostitutes and fellow professional mourners into an union for better treatment from their feudal patrons. (37) Mahasweta's work as an editor of a magazine which encourages tribal and dalit writing, as the moving spirit behind a tribal welfare organisation, as a civil liberties campaigner, rejects pessimism. She knows there are no easy solutions but illiterate men and women have become educated. Tribal culture can change to benefit tribals when they are allowed to direct the process. As she said in her Jnanpith acceptance speech:

As this century comes to an end, it is time to tear apart the curtain of darkness, see the reality that lies beyond it, and, in the process, see our own true faces.' (39)

1) While Mahasweta Devi's works have been translated from the Bengali into other regional languages of India like Hindi, Gujarati, Malayalam and Telugu very few are available in English. After receiving the Magsaysay Award, Asia's most prestigious prize in 1997, a major publishing programme has been started by Seagull Publications in Calcutta for translating her major novels and short fiction into English. A selection of essays, many translated from the original Bengali and some written in English for *Economic and Political Weekly India* has appeared. (1998). To date among the few English translations are a handful of stories, one or two novels and a few dramatised versions of some of them. They are given full references in subsequent notes.

2) Mahasweta Devi, Acceptance Speech, 32nd Jnanpith Award Presentation, Delhi, 1997, p. 7.

3) Mahasweta Devi in conversation with Enakshi Chatterjee, in Meenakshi Sharma (ed.) *The Wordsmiths*, Delhi, Katha, 1996, p. 172.

4) Georg Lukacs, *The Meaning of Contemporary Realism*, translated from the German by J. and N. Mander, London, Merlin Press, (1963) p. 63.

5) Mahasweta Devi, *Writing Today: Some Questions*, Calcutta (n. d.) p. 10.

6) Paul Scott, 'Method, Mystery and The Mechanics', in Shelley C. Reece (ed.) *Paul Scott Essays 1961/75*, London, Heinemann (1986) p. 6.

7) Mahasweta Devi, *Jhansir Rani* (Bengali original) Calcutta (1956, rep. 1997) Documentation in English for East India Company telegrams, letters and quotations from English books of the period as well as translations throughout the book. Also quotations from Maratha kingdom archives and Bundelkhand poems and sayings. pp. 55-60,

India

71-78, 90-101 etc.

8) Mahasweta Devi, *Writing Today*, p. 5.

9) It is not possible to elaborate Mahasweta's political beliefs, her many differences with the various communist parties of India, her support for agrarian movements like Tebhaga in 1946-7, Naxalbari in 1967-mid 1970s. For details see Introduction by Samik Bandyopadhyay and Author's Preface in Mahasweta Devi, *Bashai Tudu* translated from the Bengali by Samik Bandyopadhyay and Gayatri Chakravorty Spivak, Calcutta, Thema (1990).

10) Mahasweta Devi, *Aranyer Adhikar* (Bengali original) Calcutta, Karuna Prakashni (1975) Among the many quotations from official documents see pp. 75, 134, 222-223.

11) Aijaz Ahmad, *In Theory*, London, Verso, (1992) pp 91-2, 123-58 for an informed criticism of Rushdie's political attitudes towards the Indian Subcontinent.

12) See note 5.

13) Mahasweta Devi, *Bashai Tudu* translation pp. xx-xxi.

14) Mahasweta Devi, *Jhansir Rani* pp. 11, 55-56

15) Mahasweta Devi, *Aranyer Adhikar* pp. 25-26, 303-04.

16) Georg Lukacs, *Studies in European Realism* translated from the German by E. Bone, London (1950) p. 6.

17) Mahasweta Devi, *Bashai Tudu* translation p. 82.

18) Mahasweta Devi, *op. cit.* pp. xi - xii

19) Mahasweta Devi, *Pterodactyl, Puran Sahay and Pirtha*, translated from the Bengali by Gayatri Chakravorty Spivak in Spivak, *Imaginary Maps* London, Routledge, (1995) pp. 95-196.

20) Mahasweta Devi in conversation with Gayatri Chakravorty Spivak in Spivak, *Imaginary Maps* pp. xx.

21) Gayatri Chakravorty Spivak, *Imaginary Maps* pp. 204-205.

22) Mahasweta Devi, 'Shishu', translated as 'Strange Children' by Kalpana Bardhan in *Of Women, Outcasts, Peasants and Rebels, A Selection of Bengali Short Stories* Berkeley, University of California Press, 1990.

23) Mahasweta Devi, *Mother of 1084* translated from the Bengali by Samik Bandyopadhyay, Calcutta, Seagull Books, 1997. See translator's note about her narrative method "... to rise from time to time from the clinical/documentary accumulation of facts in objective sequence to a passionate lyrical lift. ... p. x.

24) Mahasweta Devi, *Aranyer Adhikar*, p. 89.

25) Mahasweta Devi, *Jhansir Rani* pp. 14-17, 151-54, 206-210.

26) For the politicisation of the Indian Women's Movement see, Radha Kumar, *The History of Doing: An Illustrated Account of Movements for Women's Rights and Feminism in India 1800-1990*, London, Verso (1993); Ilina Sen, *A Space Within the Struggle: Women's Participation in*

People's Movements, Delhi, Kali For Women (1990); Debal K. S. Roy, *Women in Peasant Movements*, Delhi, Manohar, (1992).

27) Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, London, Routledge (1988) pp. 197-221.

28) Mahasweta Devi, 'Draupadi' translated by Gayatri Chakravorty Spivak in Lakshmi Holmstrom (ed.) *The Inner Courtyard: Stories by Indian Women*, London, Virago (1990) pp. 89-105; 'The Hunt', translated by Spivak in *Imaginary Maps* pp. 1-17.

29) Mahasweta Devi, 'The Hunt' translation p. 17.

30) Mahasweta Devi, 'Draupadi' translation p. 104.

31) Mahasweta Devi, *Mother of 1084*.

32) *op. cit.*, p. 89.

33) *op. cit.*, p. 127.

34) See Ranjana Sidhanta Ash, 'Commentary and Translated extract from Mahasweta Devi's Sati', in Shirley Chew (ed.) *India and Pakistan 1947-1997: A Celebration*, Special Issue of *Kunapipi* XIX, 3 (1997).

35) Mahasweta Devi, 'Douloti the Bountiful', translated by Gayatri Chakravorty Spivak, *Imaginary Maps*, pp. 19-93.

36) Mahasweta Devi, 'Standayini' (1976) translated by Gayatri Chakravorty Spivak as 'Breast-Giver', *In Other Worlds*, pp. 222-240.

37) Mahasweta Devi, 'Rudali' (1980) translated as 'The Wailer' by Kalpana Bardhan, *op. cit.*

38) Mahasweta Devi in Conversation with Gayatri Chakravorty Spivak, *Imaginary Maps* pp. xiv-xv.

39) Mahasweta Devi, 'Acceptance Speech, Jnanpith Award, p. 7

Ranjana Sidhanta Ash

Aamer Hussein, *Mirror to the Sun*, London, Mantra, 1993

Among the writers of South Asian descent living in the UK, Aamer Hussein is one of the few who has chosen the genre of the short story to give voice to the experience of physical and psychological displacement resulting from migration. "Mirror to the Sun" is Hussein's first collection, but since then he has been publishing a number of short stories in anthologies and other journals. Like most of his characters, who are all uprooted people, Hussein himself has a history of multiple migrations behind him, from and to different countries - Pakistan, India, Britain. The diasporic experience dealt with in this collection is not only limited to the movement of the protagonists from the periphery to the centre of a previous colonial empire, but it also extends to the internal migrations occurred in South Asia at the time of Partition and the creation of Bangladesh. These stories represent the impossibility of grand narratives, and reflect fragmentation and loss together with the protagonists' attempt at negotiating a new space for themselves.

Hussein explores these issues through a strong emphasis on the absence of "home" coupled with the awareness of the impossibility of a return to an original one. Yet, through the articulation of a sense of loss, the recalling of past memories, and the intertextuality between the English language and Urdu - the author's and most of the characters' mother tongue - Hussein reinscribes the fragmented self within fiction, which provides in turn an alternative territory for a new "home". As another South Asian writer now living in the UK, Sunetra Gupta, has done through the metaphorical world of the glassblower's breath in her eponymous novel (1), Hussein too consigns "home" to the act of writing and self exploration, in which past and present, English and Urdu, can meet and cross-fertilise.

Homelessness, in this collection, is articulated through a pervasive sense of loss for an object which in itself is impossible to recoup and whose absence is the only reality of the migrant. In the title story, the narrator comments on this state with the following words: "Emigration and autobiography: two forms of infidelity. You leave behind a land to make a home elsewhere, or cheat on a friend to tell the true story of a life. It's like holding up a mirror to the sun - catch as much light as you can, celebrate the absence of the real thing." (p.210)

In "Mirror to the sun", the absence of "home" is experienced as lack of history and with the positioning of the protagonist, who is also the narrator, at the margins of society. Unable to feel any sense of belonging, he first identifies with an outcast, the woman of the lake, and then

befriends La, another exile. "Perhaps I felt some affinity with her because I'd lost my history so young [...] nine months of wandering from town to North Indian town [...] But those other years, in my city by the sea, Karachi, they'd been wiped out by me by then [...] I never talked about them, but I carried the sea in my eyes." (p.202) For the transient "migrant", who moves constantly from one territory to another, "home" has lost its physicality and has become an idea, a set of images he carries in his own mind.

In "Autobiography", set in London, the state of homelessness is explored through the unstable sense of self caused by migration. The teenage protagonist's identity cannot be defined by any of the traditional categories of language and nationality, since Pakistan, his country, is being divided: "My identity was being cancelled. Long ago, I felt, Pakistan had rejected me; now I was rejecting Pakistan. I didn't know where I belonged." (p.192) Home, here, is a conflictual and ambiguous territory, where feelings of abandonment are accompanied by the protagonist's refusal of his own country.

The elements of discontinuity and rupture brought about by migration and the impossibility of recapturing an original sense of "home" are often associated with tales of unrequited love or hindered friendship. Both in "Autobiography" and in "Mirror to the Sun", the narrators adopt a strong language of desire to speak about their loves and homeland. This longing is understood in the Lacanian sense, as a desire which is intrinsically unfulfillable, because it is for an object which is always missing and originally lost. Thus, in "Autobiography", the narrator's sense of homelessness is paralleled by Kim's rejection of his love, while in "Mirror to the Sun", his obsessive friendship with La is doomed to failure. Both La and Layla - the narrator's unrequited love in Pakistan - function to provide him with a temporary "home", but one which ultimately disappears in silence and absence.

The incessant search for love, friendship and "home" is negotiated in the interplay between different past and present historical and cultural circumstances leading to the overlapping of experiences which contribute to make one's identity unstable rather than something fixed and already formed in the past. Stuart Hall has observed how "cultural identity [...] is a matter of "becoming" as well as of "being". It belongs to the future as much as to the past." (2) The past, therefore, is in constant dialogue with the present and, as Hall points out, it cannot be recaptured in a factual way, but it is always constructed through "memory, fantasy, narrative and myth". (3) Writing the past and fusing distant memories with present moments, becomes, for the diasporic subject, a stage towards the recre-

ation of one's "home" in fiction.

Indeed, in the stories mentioned above, as well as in others such as "Little Tales" and "Sweet Rice" - the latter published in a different collection (4) - Hussein's characters attempt to explore their fractured identity through the use of memory and the emphasis of the narration is mainly on the recalling of fragments of the pasts. In "A City Dies" and "The Colour of a Loved Person's Eyes", the return to one's place of origin is enacted literally. In the first story, Tani's decision to stay on in India is a way to come to terms with herself as well as a rediscovery of her roots, of India. In the latter, the protagonist's going back to India from Pakistan provides him with the opportunity to contemplate his past, his old land left at the time of Partition, but especially to rediscover the life of his parents, which he now sees in a different way after finding his mother's paintings and poems.

The recapturing of one's history may be seen as an attempt to recoup what has been lost or is perceived as absent, in order to create a more meaningful sense of the self. By evoking past memories, Hussein's narrators try to actually re-create an absence, a "home". The "imaginary homeland" evoked by Hussein's characters, however, is of a different nature than Salman Rushdie's subjective and unauthoritative fiction. While Hussein's narrators too recreate their own past through memory, they do not do so in the unreliable and playful way of Saleem Sinai in *Midnight's Children*. On the contrary, fragments of the official History of the partition of the Sub-continent are recalled, but these function more as a frame for the narration of personal stories of displacement, than a way to emphasise the impossibility of a true reconstruction of the past, as in the case of Rushdie.

For many of Hussein's characters, the act of narrating and writing provides the condition in which the tension between the desire for a lost home/homeland and the present situation of homelessness is resolved, and this is evident in particular in the linguistic interaction between English and Urdu. In "Karima", the narrator of the eponymous heroine's story decides to retell her experience in a language which, as he realises, is foreign to her, but which gives him the possibility to explore both her sense of displacement and his own homesickness. Urdu keeps on surfacing in the various stories alternatively with English. In "Mirror to the Sun", the narrator's feelings of lack and loss are expressed through his mother tongue, where La means "no", a sign of negation with which he recognises himself: "Sometimes I feel I've identified myself with that name: I'm a sign of negation [...] An absence. La. The letters spell loss to me." (p.231) Both in "Sweet Rice" and

"The Colour of a Loved Person's Eyes" the main characters find in Urdu the opportunity to reclaim and rediscover their past. In the former, Shireen's appropriation of the recipes in the book by Muhammadi Begum - the mother of Urdu fiction - is a way of reclaiming part of her heritage, while her translation of the book for an English readership symbolises the type of negotiations and adjustments she is compelled to make in England. In the latter, the narrator actually quotes the verses of an Urdu ghazal by Mirza Ghalib without any translation and therefore the text becomes inaccessible to the English-speaking reader. However, it is in "Painting on Glass", another of the stories included in *Leave to Stay* (5), where the difficulty of finding a suitable language to write about one's experience and the feelings of entrapment and powerlessness brought about by displacement are more intensely explored. Here the protagonist's inability to write about his life in London is compared to the feeling of being trapped. By adopting the technique of a *mise en abyme*, Hussein has his narrator operating a successful breakthrough by returning to his mother tongue, Urdu, to finally write a story, which he then translates into English for the reader. A sense of freedom and rebirth is experienced by the protagonist after he succeeds in his narration, which has entailed a series of "translations", but which has provided his author with a new creative space.

Indeed, Hussein's stories indicate a laborious process of translation, not only a strictly linguistic one but also a cultural one. The border location his characters occupy - between different cultures, languages, countries, and a past and present time which bear no continuity with each other - demands a constant "translation" of oneself in order to bridge the gaps created by conflictual sets of values and ways of perceiving reality. Translation, however, is also a fertile territory, where, notoriously, if something gets lost, something else is gained. For Hussein it is an act of fusion, of "re-membering", a process of cross-fertilisation between different worlds. Language, which marks the overlapping of different cultural strands, and the characters' act of self exploration and remembering become a new "home" for the subject to come to terms with his/her position of displacement.

Paola Marchionni

- 1) Sunetra Gupta, *The Glassblower's Breath* (London: Orion, 1993)
- 2) Stuart Hall, "Cultural Identity and Diaspora" in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader* edited by Laura Chrisman (New York: Harvester Wheatsheaf, 1993), 392-403, p. 394.
- 3) Hall, p. 395.
- 4) Amer Hussein, "Sweetrice" in *Leave to Stay: Stories of Exile and Belonging* (London: Virago, 1996), pp. 90-100.
- 5) Hussein, "Painting on Glass" in *Leave to Stay*, pp. 233-246.

India

India : tre libri per il cinquantenario

Salman Rushdie and Elizabeth West (eds), *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*, London, Vintage, 1997, pp. 578

Arundhati Roy, *The God of Small Things*, New York, Random House, 1997, pp. 323; *Il dio delle piccole cose*, tr. it. Chiara Gabutti, Parma, Guanda, 1997, pp. 357

Vikram Chandra, *Read Earth and Pouring Rain*, London, Faber and Faber, 1995, pp. 618; *Terra rossa e pioggia scrosciante*, tr. it. Anna Nadotti e Fausto Galluzzi, Torino, Instar, 1997, pp. 776

Il 15 agosto 1997 i figli della mezzanotte hanno compiuto cinquant'anni; esattamente mezzo secolo prima l'India si affrancava dalla dominazione politica britannica per diventare la più grande democrazia del pianeta. All'indomani di quella fatidica data non furono in pochi a chiedere che il paese si liberasse di tutto quanto gli inglesi avevano imposto in due secoli di presenza, compresa la loro lingua, ma, come è noto, le cose andarono diversamente e oggi l'India può vantare una delle più ricche e interessanti letterature di lingua inglese del mondo.

Parleremo qui di tre libri che a loro modo sono emblematici di questo importante anniversario: si tratta di un'antologia che fa' il punto di questi cinquant'anni di letteratura e di due romanzi d'esordio che ci possono dare il senso del presente della narrativa indoinglese.

L'accattivante copertina di *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*, curato congiuntamente da Salman Rushdie ed Elizabeth West, racchiude racconti, estratti di romanzi e autobiografie e una stupefacente introduzione di Rushdie che illustra i criteri dell'antologia. Tra questi spicca una scelta comprensibilmente controversa: mirando a dare il meglio della letteratura scritta in India in qualsiasi lingua e disponibile in traduzione, i curatori hanno finito "to our astonishment" si premura di dirci Rushdie per esorcizzare qualsiasi sospetto di campanilismo) per includere trentuno autori di lingua inglese e un solo scrittore in altra lingua, Saadat Hasan Manto (1912-55). La decisione sorprende anche perché solo un paio di pagine più tardi Rushdie elenca una non breve serie di autori tradotti in inglese come U. R. Anantha Murthy e O. J. Vijayan. Oltre a ciò colpisce che perfino uno scrittore a cui certo non fa difetto la sicurezza nei propri mezzi, continui a usare un tono sottilmente apologetico nel difendere la qualità complessiva della letteratura indoinglese. Scriveva nel 1974 il critico B. Rajan: "Indian literature in English has at least one distinguishing

characteristic: its right to be a literature at all is insistently and acrimoniously questioned". (Bruce King, ed., *Literatures of the World in English*, London & Boston, Routledge & Kegan Paul, 1974, p. 79). Evidentemente nemmeno mezzo secolo di ottima letteratura ha spento definitivamente queste polemiche. Ma forse lo possono fare proprio le pagine di questo libro.

La selezione si apre emblematicamente con il breve discorso letto da Jawaharlal Nehru all'Assemblea Costituente indiana il 14 agosto 1947. Seguono i grandi nomi della prima generazione, guidati da due simbolici capistipite. Il primo è il prolifico R. K. Narayan, maggior rappresentante del filone realistico e primo scrittore indoinglese a essere tradotto e pubblicato in Italia. Il secondo è il misconosciuto G. V. Desani, autore del rutilante romanzo *All About H. Hatter*, pubblicato originariamente nel 1948 e sottoposto successivamente a numerose revisioni. Lo sperimentalismo linguistico di Desani, chiaramente indebitato al modello di *Tristram Shandy*, è una delle radici dello stile magico realistico (secondo un'etichetta convenzionale anche se assai approssimativa) di Rushdie e altri.

A questa stessa generazione appartengono anche Nayantara Sahgal, Mulk Raj Anand, Kamala Markandaya, il regista Satyajit Ray e il memorialista Nirad C. Chaudhuri. Quest'ultimo, che ha recentemente tagliato il traguardo del secolo di vita, è detestato da molti per la sua nostalgica anglofilia ma Rushdie non ha imbarazzi a riconoscere nel suo *Autobiography of an Unknown Indian* un autentico capolavoro.

Anche gli esclusi eccellenti apparterebbero a questo gruppo. Nell'indice, infatti, si nota l'assenza di Raja Rao, il cui *Kanthapura*, rievocazione della vita di un villaggio indiano visitato da Gandhi, viene considerato datato ("grandiloquent and archaic") e il cui filosofico ed esistenzialista *The Serpent and the Rope* è decisamente poco in consonanza con le mode attuali; di Attia Hosein pioniera della narrativa indiana al femminile e scomparsa di recente); e di Kushwant Singh (che non viene nemmeno ricordato nell'introduzione), autore di quel *Train to Pakistan* recentemente tradotto in italiano che racconta con prosa asciutta i quanto mai attuali orrori della Spartizione tra India e Pakistan. Questi vengono invece rievocati da un autore più giovane, come Bapsi Sidhwa, tecnicamente pakistano ma incluso deliberatamente nell'antologia, così come la critica e memorialista Sara Suleri, presente con alcune belle pagine dal suo autobiografico *Meatless Days*. Questa è la terza scelta personale degli autori, che però a questo punto avrebbero potuto includere anche altri autori

della diaspora come l'odiato V. S. Naipaul o il londinese Hanif Kureishi. Resta comunque salutare il loro atteggiamento elastico se si pensa che per anni la critica indiana si rompeva la testa per decidere se un autore espatriato manteneva un'adeguata misura di "indianità".

Segue il gruppo che ha segnato la definitiva affermazione dell'India sul mercato globale della letteratura: Anita Desai (rappresentata dal racconto "Games at Twilight"), Ruth Praver Jhabvala e Salman Rushdie stesso, che della sua opera ha selezionato più o meno obbligatoriamente il celebre episodio del lenzuolo perforato da *Midnight's Children*.

Particolarmente ricca è la rappresentanza degli autori nati negli anni '50 e nei primi anni '60, una impressionante serie di romanzieri di eccezione quali Vikram Seth, Amitav Ghosh, Shashi Tharoor, Rohinton Mistry e Vikram Chandra (di cui si parlerà oltre).

Infine chiude una folta schiera di autori nuovi, tra cui segnaliamo Anjana Appachana. Il suo racconto "Sharmaji" è uno dei pochi esempi narrativi indiani in cui il dialogo predomina sul "telling" a mostrarci le piroette dialettiche di un Bartleby indiano, capace di giustificare con risorse insospettabili in un impiegato poco ambizioso i suoi cronici ritardi e pause té.

La raccolta si chiude, così come si era aperta, con un altro contributo emblematico: un estratto del romanzo *Strange Happenings in the Guava Orchards* (non ancora uscito al tempo dell'antologia) di Kiran Desai, figlia di Anita Desai. "Her arrival — commenta soddisfatto Rushdie — establishes the first dynasty of modern Indian fiction".

Rushdie dedica parole generose anche ad Arundhati Roy, il cui romanzo *The God of Small Things* è stato senza dubbio l'evento letterario del 1997. Insignito del prestigioso Booker Prize, il libro ha ottenuto uno straordinario successo di pubblico anche in Italia dove, nella traduzione di Chiara Gabutti, aveva superato a metà 1998 la ragguardevolissima cifra di 150.000 copie vendute. Non proporremo qui una vera e detagliata recensione (si vedano per questo i contributi in questo stesso numero di *Tolomeo*) ma alcune riflessioni sul fatto che questo libro è stato molto amato e allo stesso tempo molto criticato. Sarebbe forse sufficiente attribuire questa netta divisione dei giudizi al suo successo, al vasto battage pubblicitario compreso di recensioni, interviste, copertine. Vorremmo suggerire invece che la ragione sia da trovarsi nella natura stilisticamente ibrida di questo romanzo.

Al centro della vicenda sono due gemelli (maschio e femmina) appartenenti a una famiglia facoltosa e caratteristicamente mista, abitante nel Kerala, lo stato meridionale

dell'India a maggioranza cristiana e governo comunista.

La narrazione ha due dimensioni principali, una che ricostruisce - come in molti romanzi indiani - un paio di generazioni di storia familiare, e una che si concentra sugli eventi di un dicembre del 1969 che vedono la tragica morte di Sophie Mol, sorellastra dei gemelli, e la conseguente separazione forzata di Estha e Rahel, i quali, uniti da un legame che sembra andare ben oltre una simbiosi quasi magica, si riuniranno solo in età adulta.

Questi fatti, raccontati sommariamente all'inizio del romanzo, vengono poi ripetuti più volte e ogni volta in una versione diversa e arricchita di nuovi particolari. L'effetto è quello di onde marine che sono sempre uguali nell'infrangersi sulla battigia e che pure portano oggetti sempre diversi. Con un lento dispiegarsi degli eventi il lettore scoprirà che dietro questa morte d'infante si celano ben altre tragedie e che dal livello familiare si passerà anche a quello religioso, storico e politico. Non anticipiamo integralmente questi eventi perché è soprattutto nella loro graduale rivelazione che, a nostro parere, il romanzo acquista maggior forza. È in questa struttura, a nostro parere, che si possono trovare le migliori qualità del romanzo, insieme a certe descrizioni in cui Roy mostra un indubitabile talento.

Quello che invece desta perplessità è proprio l'aspetto che molti commentatori hanno osannato: l'uso del linguaggio. Roy è stata salutata come una audace e originale sperimentatrice, più di una volta si sono scomodati i nomi del solito Rushdie e addirittura di Joyce.

Il suo tentativo è quello di manipolare la lingua in modo da rendere sulla pagina l'uso creativo e anticonvenzionale che i bambini fanno della sintassi e del lessico. La nostra personale reazione di lettori è conseguente: proprio come di fronte all'inventiva di un bambino, rimaniamo stupiti la prima volta, ammirati la seconda, annoiati la terza e seccati dalla saccenza infantile dalla quarta in poi. Si ha spesso la sensazione di un un profluvio di allitterazioni, uno sperpero di maiuscole, un inutile spargimento di corsivi, come se la manipolazione tipografica rendesse automaticamente più significative certe parole o frasi;

Bluegrayblue eyes snapped open.

A Wake

A Live

A Lert (p. 226)

Ci si imbatte spesso in una schiera di frasi brevi, come se il lettore dovesse leggere nella loro sequenzialità qualche arcana connessione; ma invece della ricercata solennità quel che risulta è una cronica e immotivata carenza di

subordinazione. La scrittrice poi, ama intercalare nella narrazione considerazioni di tenore filosofico, che però, disgraziatamente, scadono spesso nella banalità. Roy enuncia banalità filosofiche sperando che qualche espediente ortografico le renda meno banali. "[P]erhaps it's true that things can change in a day. That a few dozen hours can affect the outcome of whole lifetimes" (p. 33). Chiedere per conferma agli abitanti di Nagasaki o al comandante del Titanic.

Va a suo discapito che Roy abbia affermato "No, not erasing much—language was never rewritten. I don't rewrite. It was just a lot of arranging". Come ha notato Anna Nadotti (*L'Indice*, 3/98), curiosamente la traduzione italiana smorza l'effetto delle piroette stilistiche dell'originale, rendendolo di più gradevole lettura.

Per queste ragioni si può parlare di opera ibrida. Da un lato abbiamo un romanzo profondamente sentimentale (nella migliore accezione del termine), capace di toccare le corde di un pubblico molto vasto; dall'altro un tentativo di sperimentazione linguistica che evidentemente su questo largo pubblico produce un effetto di novità ma che difficilmente i frequentatori della letteratura post-coloniale, pur apprezzandolo, potranno trovare originale. Così come non certo originali sono i molti ingredienti postcoloniali del romanzo: una famiglia indiana ma anglicizzata; una dose di realismo magico dato dalla misteriosa sintonia dei gemelli; un manipolo di personaggi autoctoni più "autentici" come il danzatore di katakali; una generosa offerta di ingredienti culinari; una serie di riflessioni sulla Storia (rigorosamente con la maiuscola); una spruzzata di digressioni storico-economico-politiche a beneficio del lettore; e alcuni toponimi come "History House" e "Heart of Darkness" che sono veri e propri cliché.

Questo bizzarro incrocio letterario tra complessità post-coloniali e i toni patetici da narrativa di grande consumo è stato mirabilmente catturato dal giudizio di un lettore del Colorado intervenuto a dire la sua sul romanzo sul sito internet della libreria più grande del mondo, la virtuale Amazon (www.amazon.com): "*The God of Small Things* is rigged up with lots of plotline gew-gaws (child abuse, incest) cardboard characters (the moppety kids, the strong and good Velutha) and verbal gimcracks (Roy's similes ripen and fall like ponderous fruit) to seem like something it's not: Great...It's Rushdie meets Robert James Waller. It's *The Bridges of Kottayam County*."

In conclusione si può azzardare che questo romanzo appartenga a un genere che si potrebbe definire *kitsch* post-coloniale? Potrebbe significare il valico di un confine,

l'esposizione a un pubblico più vasto alle tematiche post-coloniali. Se poi *The God of Small Things* diventerà parte del canone indoinglese, questo lo dirà il tempo.

Alle dubbie qualità di questo libro fin troppo celebrato, vorremmo contrapporre idealmente *Read Earth and Pouring Rain* di Vikram Chandra (nato nel 1961), uscito nel 1995 ma che merita di essere discusso in questa sede per due ragioni. La prima è l'uscita nel 1997 della traduzione italiana (che ha richiesto, vista la sua mole, lo sforzo congiunto di Anna Nadotti e Fausto Galluzzi), che testimonia la crescente attenzione che il nostro paese dedica alla letteratura indoinglese; della seconda ragione si dirà in sede di conclusione.

Può sembrare un controsenso che avendo accusato Roy di scarsa originalità si passi a elogiare un altro libro che, in un certo senso, è un'opera di puro, e altissimo, riciclaggio. Di *Read Earth and Pouring Rain* si potrebbe infatti dire che si tratta di un'enciclopedia tematica della letteratura indoinglese (almeno del suo versante maschile) perché vi si trovano tutti i temi più tipici: la *Bildung* di un giovane talentuoso fanciullo indiano che cresce fino a diventare un individuo dai poteri straordinari; l'incontro-scontro con la cultura inglese; l'espatrio e il confronto tra India e America, e poi la religione, la famiglia, i pregiudizi. Ma dove in *The God of Small Things* si aveva spesso la sensazione di una forzatura, in Chandra la variazione sul tema può dirsi vera poetica. Perché in un romanzo dai cento personaggi, il vero protagonista è l'atto della narrazione, il piacere puro dell'affabulazione. Non importa quindi che queste seicento pagine ci parlino di molte cose note; queste vengono raccontate con originalità, in una vasta gamma di registri che uniscono l'amore per il grande affresco e un'ammirabile sapienza nel dettaglio; il tutto con una lingua incredibilmente ricca e precisa.

Certo non mancano le sorprese, come quella per cui la narrazione principale è affidata a una scimmia ferita che la batte a macchina. L'animale è in verità la reincarnazione di un poeta che per sottrarsi al signore della morte Yama, accetta la sfida di raccontare le sue vicissitudini. In questa versione indiana delle *Mille e una notte* veniamo quindi trasportati nell'India del secolo scorso dove due bambini prodigio sognano di diventare rispettivamente un grande poeta e un grande condottiero emulo di Alessandro Magno mentre sullo sfondo la presenza della East India Company si sta gradualmente trasformando nella colonizzazione inglese. Altro non diciamo per non togliere al lettore il piacere della scoperta.

India

Accanto a questa c'è una trama secondaria, che vede protagonista Abhay (il giovane che ha ferito la scimmia colpevole di avergli sottratto dei blue jeans) il quale rievoca le sue esperienze nelle università e nei deserti dell'America di oggi. Si crea quindi un affascinante senso di straniante contrasto tra la qualità epica della trama ottocentesca indiana e l'atmosfera postmoderna di quella (Chandra ha avuto come mentore John Barth). Il confronto tra India e occidente è un filo rosso che attraversa tutta l'opera. Lo si trova incarnato anche nella relazione tra Abhay e la sua ragazza americana Amanda, rampolla di una famiglia di altissimo rango. Una famiglia fredda e anaffettiva, ben diversa da quella indiana, caratteristicamente iperprotettiva e tradizionale, di Abhay. Più in generale, il mondo americano di Chandra è fitto di personaggi spesso ignari perfino dell'identità dei loro genitori e comunque alienati. Così come Abhay non può più sentirsi del tutto a suo agio nella sua terra natia (e infatti spara alla scimmia, animale sacro), la sua terra d'elezione non offre certo un'alternativa incoraggiante.

Quasi tutti i numerosissimi personaggi che Chandra porta in scena raccontano almeno una storia, per quanto breve. L'unica eccezione è Amanda:

'I'm bored. I'm bored. I'm bored'.

'So tell me a story'

'No' (p. 400).

E forzando ulteriormente l'interpretazione, siamo tentati di leggere in questa scena un'allegoria della condizione letteraria indiana in rapporto ad altre a noi più vicine. Queste ultime, se ci si perdona la generalizzazione estrema, sembrano trovarsi in crisi di ispirazione, ossessivamente portate a problematizzare l'atto narrativo stesso e incapaci di pescare nel bacino della propria cultura per trovare materia di racconto finendo per affidarsi a facili sensazionalismi conditi di sangue e altri liquidi organici. Quello che invece ci comunica questo straordinario libro è la banale verità che passato e presente si prestano sempre a essere trasformati in storie che ci possono perfino aiutare a dare un senso alla nostra identità; e che la letteratura indoinglese continua a regalarci nuovi esempi di questo.

Read Earth and Pouring Rain si conclude (beninteso non stiamo rivelando nulla di essenziale della trama) con la folla, venuta ad ascoltare le storie della scimmia e degli altri narratori ausiliari, che invoca a gran voce l'inquietante principio che "there should be only one idea, one voice, one thing, one, one, one." (p. 615); segue lo scoppio di una bomba, di provenienza e natura incerta, ma sufficiente a creare scompiglio e a far scendere il silenzio

della morte. Avevamo anticipato una seconda ragione per cui parlare di questo straordinario romanzo a tre anni di distanza dalla sua uscita ed è la ragione amara che il suo finale sembra aver profeticamente preannunciato i due avvenimenti che hanno segnato l'inizio del secondo mezzo secolo dell'India: l'ascesa al potere del partito fondamentalista indù che ha sconvolto il progetto pluralista di Gandhi e Nehru; e i suoi minacciosi test nucleari che hanno provocato un'emulazione pakistana e un inasprirsi del conflitto del Kashmir. È la naturale speranza di Chandra e di noi tutti che l'India delle mille storie prevalga sull'India dell'uno e delle bombe.

Shaul Bassi



Arundhati Roy, *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997, pp. 340

The muted green lily leaves on the cover of Arundhati Roy's first novel, *The God of Small Things*, reveal more about the popularity of the novel than the reviews quoted on the backside of the book jacket. Though Roy deserves all praises given for literary accomplishment and story development, the success of the novel hinges on her mystical presentation of India and its appeal to the public.

A novel on India written in English and translated in Western countries will be received according to the images of India that already exist in the readers' minds. This is to say that though post-colonial India has had its independence for years now, most of Western history presents India in a pre-colonial and colonial reality. India had attracted Western countries with its spices, products, and culture unfamiliar and uncommon to the Western world. When a reader of this Western world picks up a book about India, the reader expects a certain amount of this "learned India" to be reflected back through the novel, a mentality coined "orientalism" by Edward W. Said. If a reader only knows India as a non-western place of legends, then to some degree the expectation is for the novel to reflect that reality. And Roy's novel does that.

Set along an omniscient river and told through the innocent voice of a young girl named Rahel, the novel starts in the present and weaves through a series of past events to unravel the mystery of her twin brother's unwillingness to speak aloud. Like the cover of her book, Roy's story is a scene of legends and dreams. Characters like a baby aunt and the God of Small Things, elements like the secret boat that crossed the river add to this aspect of fantasy. These elements are not in themselves magical, but the writing that critics have praised allows such elements of plot to take shape and life and to function as parts of a dream.

Roy uses a language full of images and details, giving even the elements of setting a magical existence, writing, "The old house on the hill wore its steep, gabled roof pulled over its ears like a low hat." The description of Rahel and her twin brother Estha as "two-egg twins" follows the same magical tone. Filling the novel with adjectives and colors, implementing metaphors and using quotes from music Roy writes with a dense style that at times resembles poetry more than prose. Roy describes Ammu's dream:

"The sea was black, the spume vomit green.
Fish fed on shattered glass.
Night's elbows rested on the water, and

India

falling stars glanced off its brittle shards.

Moths lit up the sky. There wasn't a moon.
He could swim, with his one arm. She with her two.

His skin was salty. Hers too.
He left no footprints in sand, no ripples in water, no image in mirrors.

She could have touched him with her fingers, but she didn't. They just stood together.

Still.

Skin to skin."

With her rich language, Roy manages to distance the story from her readers, even from reality, as if the whole novel itself were a dream, a musical like the *Sound of Music*, or a fairy tale like *Chemmeen* (both analogies in her own novel). The distance established magnifies the "orientalist" perspective, that maintains India as a distant land, unreachable, untouchable.

Roy consistently maintains an eavesdropping distance between the readers and the novel, where her readers understand the story enough to see the elements and to sympathize with the characters, but are not directly involved in the funeral or other situations like the final police station scene. It is this distance between her readers and her characters that adds to the charm of her novel. This charm, when taken into account with the recent studies on post-colonial literature, particularly from India, gives Roy's novel the popularity that it has received.

Roy's novel could also be described using Nayantara Saghal's term "sensational," taken from an interview while commenting on the current trends in India's writers. Saghal suggests that the recent "climate" in publishing favors books like *The God of Small Things* over more simply written novels, suggesting also a change in the public's interest from writers. At times Roy's dense style takes away from the fluidity of her story and becomes overwritten, too elaborate. The consistent impact of visual and sensory detail drains the reader and outweighs the development of other elements in her novel, like theme. The novel ends without fully completing the relationship between the God of Small Things and the people of India. Yet, the success of her book continues.

The public responds warmly to Roy's style, one mimicked after the successful style found in *Midnight's Children* by Salman Rushdie. Rushdie combines realism and fantasy, differentiating little between the two, a literary element found in Roy's writing. In *The God of Small Things*, Ammu's dream becomes a foreshadowing, later used to describe an actual encounter with a man, where Roy blends Ammu's dream with her reality. Considered a pioneer in this field, Rushdie created a

language that used English to express Indian culture, experimenting with syntax and idioms. Rushdie also modeled his novels after the Hindu epic, using several vignettes within the greater story just as Roy writes in *The God of Small Things* through several past memories to establish a larger plot that takes place in the present. Also similar, Roy's main characters are twins who take on a single and fused identity, an accomplishment accredited to Rushdie in *Midnight's Children*. Roy writes, "In those early amorphous years when memory had only just begun, when life was full of Beginning and no Ends, and Everything was For Ever, Esthappen and Rahel thought of themselves together as Me, and separately, individually, as We or Us." Though the majority of the novel is narrated by the young Rahel, because of the intimately connected twins, the novel is read through their eyes together, as children.

Roy succeeds in her attempt to construct a world of children that exists separate from the adult world. Articulating Rahel's point of view by running words together as they may exist in a child's reality, Roy writes, "Magret Kochamma told her to Stoppit. So she Stoppited." Roy's greatest accomplishment in the novel is her careful creation of this world that stands apart from the adult world, important because of the violence between the two. The innocence of children is a theme well realized in Roy's book. This element assists in keeping the novel at a level of fantasy, not allowing the reader to penetrate the twin's world.

Considering all the elements, Roy's novel attained much popularity. Undeniable is her success in creative language and interpretation of children's perspectives. Roy presents India in an attractive way that is familiar to and anticipated by her readers, from her cover to her mythical voice. Whether Roy writes to this particular audience is more doubtful than the fact that India is still seen as an exotic and legendary place, a place where an eavesdropping distance is just enough.

Sonja Jang

India

Arundhati Roy, *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997, pp. 340

Macaulay, who said that *The God of Small Things* has become an international bestseller published in 27 languages, which made critics from all over the world compare Roy to the Nobel Prize winner, Gabriel Garcia Marquez with whom she shares a highly emotional and poetic style. Yet, she says that becoming a writer is "the thing that comes closest to not having a profession." The interesting thing about this is that she may really mean it, as she does not seem interested in changing her lifestyle to follow the wave of such a roaring success. The outcome of Roy's long-lasting effort is an emotionally involving tale of seven-year-old twins whose lives are conditioned by being half Christian and half Hindu, but, above all, by India's caste system, in a hamlet in the southern state of Kerala. This is the very area where Roy herself comes from, which together with certain circumstances in her own life and family background, she must have had in mind while writing her masterpiece. The whole novel develops from an image showing the twins, Rahel and Estha, in a car stopped a Marxist demonstration whirling around them. The book is about the younger generations of a family who leave home to get back when they are in trouble; this is also the case with Rahel, a young woman divorced from her American husband, who returns home to face the mysterious disaster that slashed her family into pieces, and see her brother Estha, from whom she was separated as a child after the drowning of their half-English cousin, a nine-year-old girl called Sophie Moll. Indeed, a most tragic event, which eventually caused Estha to stop speaking and Rahel to stop feeling. They learn at their own expense, just like Velutha and their mother, Amnu, that "It's true. Things can change in a day." The story takes place in a society full of contradictions, opposing deeply rooted caste prejudices against Marxist ideas as those of Chacko, a radical Marxist, bottom pincher, and Oxford scholar; his mother, Mammachi - "used to being beaten [by her husband, Pappachi] from time to time" - who establishes a flourishing pickle business; a spinster great-aunt, Baby Kochamma, an ex-nun, who has spent all her life dreaming of seducing Father Mulligan, "a handsome young Irish monk" who she is madly and unrequitedly in love with. Now she is the guardian of family ancient tradition, hence, enemy of the twins, and watches American NBA league games on satellite TV. *The God of Small Things*, makes one laugh as this comic exchange shows.

"Six months later she [Rahel] was expelled after repeated complaints from senior girls. She was accused (quite rightly) of hiding behind doors and deliberately colliding with her seniors. When she was questioned by the Principal about

her behaviour (cajoled, caned, starved), she eventually admitted that she had done it to find out whether breasts hurt. In that Christian institution, breasts were not acknowledged. They weren't supposed to exist, and if they didn't could they hurt?"

But following the tradition of Indian fiction, where generally the comic is mixed with the dramatic, this novel also moves one to tears. Tragedy shows itself from the beginning, with the funeral of Sophie Mol, who drowned in a river, under the most mysterious circumstances, which implicate the twins' responsibility and Amnu's. It reaches its climax, when, towards the end of the novel, an innocent man is murdered by the police, believing he is Velutha, while the unfortunate soul is his brother Urumban. However, the story is never gruesome, and moves gradually towards this climax as it does towards other revelations, while the tone becomes highly tensed, thus creating a feverish suspense, which lasts till the end of the book. At that point as if coming out of a dark cloud, it reveals all its secrets, the horrible ones as well as the pleasant ones, as the sexually explicit, yet romantic description of Amnu and her lover Velutha - the man she loved by night and her children by day, perhaps their natural father - which has a certain Lawrencean flavour about it,

"Clouded eyes held clouded eyes in a steady gaze and a luminous woman opened herself to a luminous man. She was as wide and deep as a river in a spate. He sailed on her waters. She could feel him moving deeper and deeper into her. Frantic. Frenzied. Asking to be let in further. Further. Stopped only by the shape of her. The shape of him. And when he was refused, when he had touched the deepest depths of her, with a sobbing, shuddering sigh, he drowned."

Roy does not tell her story in a simple way. She does not start at the beginning but takes us straight through to the end by continuous flashes back and forward. The range of the book is simply brilliant as it builds up a binding complex and ingenious structure, interweaving the novel's disparate stories, through deeply felt details, and a piling of half-revelations, which are meant to raise the reader's curiosity without necessarily satisfying it,

"Then she [Rahel] sat up and put her arms around him. Drew him down beside her. They lay like that for a long time. Awake in the dark. Quietness and Emptiness. Not old. Not young. But a viable die-able age. They were strangers who had met in a chance encounter. They had known each other before Life began. There is very little that anyone could say to clarify what happened next. Nothing that (in Mammachi's book) would separate Sex from Love. Or Needs from Feelings. [...] But what was there to say? [...] Only that they held each other close, long

after it was over. Only that what they shared that night was not happiness, but hideous grief. Only that once again they broke the Love Laws. That lay down who should be loved. And how. And how much."

The novel is flowing towards its end when we learn from Roy that Indian fiction loses its sense of tragic because there is no personal inwardness, "Even later, on the thirteen nights that followed this one, instinctively they [Rahel and Velutha] stuck to the Small Things. The Big Things ever lurked inside. They knew that there was nowhere for them to go. They had nothing. No future. So they stuck to the small things."

What prevails over the individual soul is the "public turmoil of a nation", the Big God, India. By the time we reach the end of the novel we are virtually trapped within a web of words, reminding us of Salman Rushdie of whom James Wood says Roy "is a perfect child". This is shown by her peculiar style, which interlocks words and whole phrases in a masterly and playful way, involving the use of songs, misspellings, doggerel verses, capital letters where you would certainly not expect them, and images like, "Once the quitness arrived, it stayed and spread in Estha. It reached out of his head and enfolded him in its swampy arms."

We find ourselves also imbued with a strong physical sensation, almost as if we had actually touched and smelt everything described through an intensely evocative and sensitive language, which starts right from the opening paragraph of the novel,

"May in Ayemenem is a hot, brooding month. The days are long and humid. The river shrinks and black crows gorge on bright mangoes in still, dustgreen trees. Red bananas ripen. Jackfruits burst. Dissolute bluebottles hum vacuously in the fruity air. Then they stun themselves against clear windowpanes and die, fatly baffled in the sun."

Finally, it must be said that a major contribution to the beauty of such an ambitious novel is also due to Roy's invention of a "personal" language, which often comes from the children's inventiveness. They read words backwards (e.g. ehT serutnevD fo eisuS lerriuqS. eno gnirps gninrom eisuS lerriuqS ekow pu' = The Adventures of Susie Squirrel. One spring morning Susie Squirrel woke up), play with sounds, "Yooseless" (for "useless"), or combine words as "deadlypurposed". It is not by mere chance that Roy is at her best when she filters her narrative through the twins' perspective and fruitful imagination, especially Rahel's. On the contrary, she generally fails when she attempts to draw a realist view in Rushdie's style, lacking his sense of the magic.

Nicola Ceramella

Arundhati Roy, *The God of Small Things*, London, Flamingo, 1997, pp. 340

Arundhati Roy's *The God of Small Things* depicts the saga of the decline of the Syrian Christians of Kerala in the post-independent India through the eyes of a two-egg twins Rahel and Estha. What makes the novel unique is neither its structure nor its theme but the refreshing innovative language that flows like a symphony of Beethoven. She releases words from the "prison house of language" in such ease and dexterity that excels even great writers.

The whole story is told in the first chapter itself. It centers round the lives of a few members of a Syrian Christian family at Aymenem, a nondescript village in Kerala. Rahel and Estha recreate their past childhood of "little events, ordinary things, smashed and reconstituted. Imbued with new meaning." Arundhati in remarkable virtuosity portrays the warmth of their relationship, the pangs of growing up, and grasping the meaning of feeling and reason, love and suffering, birth and death. The little eyes of the twins don't miss anything. Very touchingly they unfold the tragic story of their mother Ammu who was rejected by her drunkard husband, hated by other family members and separated from her lover Velutha, the god of small things.

The hybrid culture of the Syrian Christians makes ripples in their inner compositions. So far as their tradition, culture and language are concerned, they are "neither here nor there". Arundhati sharpens her razored pen to bruise them for all their pretensions and hollow claims. It is fashionable for them to use English to ascertain their foreign Christians credentials while playing Caste Hindu to boast of their claim for ancient Brahmin lineage. When Ammu seeks love in the Untouchable Velutha, others object mainly because of the caste factor rather than of any moral issue. The rebellious Ammu with "infinite tenderness of motherhood and the reckless rage of a suicidal bomb" dares to break "the love laws" of the society. Had Velutha been an upper caste, his fate would not have been tragic. That the Untouchable, even after changing their faith to get rid of the stigma of their caste, get a rough deal in Christianity too, is explicable by the ill-treatment of Caste Christians towards the converted Untouchables. It is represented by Baby Kochamma, the policemen and Comrade KNM Pillai.

Arundhati addresses many-questions on the meaning of life and culture in the emerging trans-human social order. Her Aymenem is dominated by the minority Christians who are torn between two cultures- the traditional pro-

Hindu culture of the land and the Christians. Primarily these cultural issues hold the key of the novel. The two-egg twins' parents are a Hindu and a Christian; a Bengali and a Malayali whose link language is English. The sins of Capitalism resulted in the divorce of the couple. Ammu returned to Aymenem, her ancestral house with her children, Estha and Rahel. Her action shall be seen as a revolt against the male hegemonic order of the Indian society. The moral courage displayed by Ammu in times of adversity makes her a character of laudable potential. No doubt, Arundhati casts Ammu in the mould of a New Woman.

The God of Small Things comes within the tradition of post-modern writing. Unlike many of the writers of the post-modern school, Arundhati treads on the human subject in all vigour and vitality. This prime agenda gives the novel a peculiar charm that has been missing for long in Indian English novels. It's a shift remarkable not only because it treads on human issues but also it rekindles the glorious culture of the land in its entirety. Plodding along a past culture while living in a pluralistic world of cultural mosaic, Rahel and Estha carry with them the weight of the different cultures. This plurality that corrupted the pristine culture of the land corrupted Kathakali too which is the traditional art form of Kerala. With indignation, the narrator criticizes the new Kathakali performers of Kerala who degenerated this great symbol of a rich tradition into cheap adulterated "swimming pool performances" for material gains.

Like Baby Kochamma who counts beads in the rosary, Arundhati knits beads of innumerable little events in the string of Kerala's past. She explores the meaning of the life of the segregated in the background of the rich tradition of this land's cultural heritage compounded by the diversities of language, religion and customs. Arundhati is charged with slighting the Communist movement of Kerala that was instrumental for implementing many progressive reforms through the first elected communist government in the world. She is very sharp in her criticisms of the communists. Rahel observes: They offered a cocktail revolution. A mix of Eastern Marxism, orthodox Hinduism, spiced with a shot of democracy." It's natural that she comes down heavily on the Communists for their dubious roles in distorting and polluting the Malayali mind. Through KNM Pillai, the local communist leader, the novelist exposes how those leaders who belong to the upper strata of life always stand against the cause of the down-trodden as evident in Pillai's attitude to Velutha. He tells Rahel's uncle Chaoko, the proprietor of *Paradise Pickles and Preserves* about Velutha; "After allhe is just a Paravan.

It is a conditioning they have from birth.... Frankly speaking, comrade, change is thing. Acceptance another."

Arundhati experiment with language gives the novel much of its charm and appeal. It is both musical and rhythmic. Her diction reminds you of William Carlos Williams' poems. In the modern multicultural societies language acts as the basis for the social bond, especially after the dissemination of computer technology. Earlier orientations of society as an arena of actions and a structure of institutions are replaced by a focus on the symbolic level now. Her treatment of language gains significance in this context.

A random survey of her choice of words makes her a "wordsmith" of unique craftsmanship. The title of a chapter "The Cost of Living" actually derives an extended meaning in the context where it is used. She coins a word like "die-able age" to refer to the young age of Ammu. It is no wonder her novel belongs to the Joycean genre with its extended meanings and narrative techniques. She takes liberties with the normal syntactical order of sentences.

But her language is direct and original which raises it to the level of poetry. Arundhati creates a mythic world of Malayalam words, epic heroes, Kathakali stories and folk and film songs which appeal to a post-modern reader very much. To suggest flow and force, she creates words and sentences that run like refrains. For example, "blue grey blue eyes snapped". Some of her outrageous similes have infuriated the traditional critics of India but that does not undermine the sparkling originality and power of them. Police Inspector Thomas Mathew "taps Ammu's breasts with a baton" as though he was "choosing mangoes from a basket" and "the orangedrink lemondrink man's penis" is "soft and shrivelled like an empty leather change purse."

Arundhati has won a legendary achievement with this novel though there are minor pitfalls here and there. But the overmastering power and ebullient language of *The God of Small Things* can't be ignored anymore.

S. Josh

India

Il grande vecchio delle lettere indiane

Una nota su Khushwant Singh, vincitore del premio Mondello 1997

Anche se Khushwant Singh, lo scrittore indiano di cui soltanto nel 1996 è stato tradotto in italiano il romanzo più famoso, *Treno per il Pakistan*, esattamente a quarant'anni dalla sua prima apparizione in India, comincia appena ora a farsi conoscere nel nostro paese, nel subcontinente asiatico è senza ombra di dubbio il più popolare tra gli uomini di lettere. E' questa una fama che gli viene non tanto dalle opere narrative (due romanzi e alcune raccolte di racconti nell'arco di mezzo secolo di attività letteraria), ma piuttosto dalla sua produzione di giornalista, storico e opinionista. Della sua data di nascita, non registrata in alcun documento ufficiale, s'è persa traccia: si sa però che l'anno era il 1915 e il luogo una cittadina del Punjab chiamata Hadali, destinata a far parte del Pakistan 32 anni più tardi, dopo la Spartizione. Cresciuto in una tipica famiglia Sikh, timorata di Dio e completamente digiuna di letteratura, in cui Singh risulta essere, per sua stessa ammissione, l'unico membro ad avere compiuto studi superiori, il futuro scrittore è tuttavia uno studente mediocre, che odia la scuola e riesce a segnalarsi solo nei dibattiti annuali organizzati dal suo college, a Lahore, dove si fa apprezzare soprattutto per le battute umoristiche. Consegue comunque una laurea in legge al King's College di Londra: ma, come egli stesso commenta a questo proposito, "per ottenerla a quei tempi era sufficiente cenare per tre anni nelle taverne dei tribunali e pagare una retta che dava il diritto di praticare in tutte le corti."

Nel 1947, in seguito alla Spartizione, lascia definitivamente il Pakistan e anche la pratica legale. Si trasferisce a Delhi, dove dapprima è impegnato nel servizio diplomatico, e successivamente si dedica all'attività letteraria a tempo pieno. Del resto, già al suo ritorno dall'Inghilterra aveva iniziato a raccontare storie: "le mie prime esperienze nella narrativa", egli ama ricordare, non senza malizia, "risalgono al periodo in cui, appena rientrato in India dopo gli studi in Gran Bretagna, cominciai a vantarmi di mirabolanti successi erotici con le ragazze inglesi." Tuttavia, le sue prime prove narrative appaiono a stampa all'inizio degli anni cinquanta su riviste quali *Canadian Forum*, *Saturday Night* e *Harpers*, e solo in un secondo tempo verranno raccolte in volume. Del medesimo periodo è una breve storia dei Sikh scritta su commissione per la casa editrice Allen and Unwin, che gli vale una borsa di studio della Rockefeller Foundation per approfondire le sue ricerche, al fine di pubblicare un'opera

definitiva sull'argomento, la ponderosa storia dei Sikh che lo consacrerà definitivamente come la maggior autorità indiana sull'argomento. Malgrado il successo del romanzo *Treno per il Pakistan*, del 1956, negli anni successivi Singh si dedica prevalentemente al giornalismo: sotto la sua direzione, la rivista *The Illustrated Weekly of India* passa da 40.000 a 410.000 copie di tiratura. Quando è costretto a lasciarne la direzione per motivi politici, è ormai divenuto una figura di culto nel mondo dell'editoria, e le offerte gli piovono da ogni dove. Dirigerà, nell'ordine, il *National Herald*, la rivista *New Delhi* e *The Hindustani Times*, al tempo uno dei più venduti quotidiani dell'India settentrionale. Ma l'enorme popolarità che Singh raggiunge presso tutti gli strati della popolazione indiana è dovuta principalmente alle rubriche settimanali che egli tiene su più di 50 giornali in tutte le differenti lingue indiane: si tratta di colonne di commenti e pettegolezzi dai significativi titoli di "Con malizia contro tutto e tutti" o "Pettegolezzi agrodolci", che, grazie all'uso di molteplici idiomi, si diffondono capillarmente in tutta l'India.

Alla fine degli anni ottanta Singh, probabilmente l'unico letterato indiano stimato dalla critica per aver scritto un romanzo già considerato un classico nella pur giovane letteratura indoinglese, adorato dalle masse per la sua penna graffiante e irriverente di opinionista, e rispettato dall'accademia per il suo lavoro di storico, stupisce ancora una volta il suo pubblico con un romanzo complesso, storico ed erotico al tempo stesso, dedicato alla sua città, Delhi, un'opera in cui l'autore ha riversato non solo 25 anni di lavoro, ma anche, come egli stesso scrive nella sua nota introduttiva, "amore, lussuria, sesso, odio, vendetta e violenza - e sopra tutto, lacrime" ovvero "carne, sangue e un sacco di liquido seminale" iniettati su uno scheletro di storia.

Di *Treno per il Pakistan* ho già scritto su queste pagine nel dicembre dello scorso anno, recensendo la traduzione italiana, uscita nell'ottobre del 1996 per i tipi di Marsilio, Venezia, con l'incongruo titolo di *Quel treno per il Pakistan*. Fa veramente piacere a quasi un anno di distanza rilevare come il romanzo sia riuscito a imporsi, fino a valere al suo autore il premio Mondello, malgrado l'assurdo dimostrativo appiccicato inopinatamente al titolo originale, a suggerire in maniera grottesca un'omologazione del convoglio carico di cadaveri che attraversa la frontiera tra India e Pakistan con i treni che nel Far West hollywoodiano solcano le praterie. A questo proposito, lo scorso anno notavo: "Sarebbe stato meglio, di fronte a un'opera di così vibrante tensione civile, evitare l'associazione

cinematografica con *Quel treno per Yuma*, che rischia di omologare, nell'immaginario dei lettori più sprovveduti, i massacri della secessione tra India e Pakistan alla guerra tra cowboys e indiani." O forse, potrei aggiungere oggi, tanto valeva condurre il gioco fino in fondo, e intitolare in italiano il romanzo *Quel treno per Yama*, poiché in effetti, letteralmente, è proprio Yama, il dio della morte del Pantheon indù, che protagonisti e comprimari della storia raggiungono, oltre la linea di confine, al termine del viaggio in ferrovia. Ed è questa, tra le tante suggestioni del romanzo di Singh, quella che forse lo rende ancora oggi estremamente attuale: il crescendo di orrore e violenza - mai compiaciuti, si badi bene - che caratterizza la narrazione e che è del tutto insolito nella narrativa in lingua inglese di quegli anni, anche negli stessi romanzi indiani che trattano il tragico tema della Spartizione. *Treno per il Pakistan* resta nella memoria del lettore di fine millennio per l'oggettiva imparzialità con cui l'autore osserva e descrive il progressivo prevalere della logica fratricida in un piccolissimo villaggio di confine, venendo a definire le radici di una violenza che è tanto più raccapricciante in quanto è intestina alla stessa comunità locale.

C'è voluto un quarto di secolo perché Singh desse alle stampe un secondo romanzo, e quando finalmente *Delhi* è apparso il suo pubblico è rimasto sconvolto. Definito da molti il suo capolavoro assoluto, da altri rigettato per la confusione degli eventi e della struttura e, soprattutto, per la lascivia di alcune situazioni, *Delhi* è oggi il lavoro più amato da Singh, e la più grande opera narrativa che sia mai stata dedicata alla capitale indiana. La storia della città, dai tempi del *Mahbharata* all'assassinio di Indira Gandhi, il mito, le esperienze personali dell'autore vi convergono in una fantasmagoria grottesca e a volte eccessiva alla cui base è la figurazione di Delhi come una donna dalle molteplici e contrastanti facce, secondo il mito classico che raffigura la città ora come la Tyché greca imperscrutabile e ambigua, ora come la santa Gerusalemme sposa di Jahvé nel libro di Ezechiele. Per Singh, infatti, Delhi è l'*hijda* Bhagmati, il travestito mezzo maschio e mezzo femmina che partecipa di entrambe le nature riproponendo l'ambiguità della Tyché greca e, al tempo stesso, come amante del protagonista, a suo modo fedele, si pone quale ironizzazione grottesca della sposa biblica. "Ho due passioni nella mia vita," confessa il narratore chiaramente autobiografico del romanzo, "la mia città Delhi e Bhagmati. Hanno due cose in comune: danno un sacco di piacere e sono sterili." E in apertura di romanzo si legge: "Ritorno a Delhi come torno alla mia amante Bhagmati quando ne ho abbastanza di

andare a puttane in paesi stranieri. Delhi e Bhagmati hanno molto in comune. Essendo state maltrattate da gente rozza hanno imparato a nascondere il loro fascino sotto una maschera di bruttezza repulsiva. E' solo ai loro amanti, al cui novero anch'io appartengo, che rivelano il loro vero essere."

In certo senso, Delhi e Bhagmati sono entrambe creature di Singh, immaginate dalla sua fantasia e riprodotte dalla sua penna per il suo personalissimo uso e consumo. Certamente *Delhi* è il romanzo che più somiglia al suo autore: esuberante, eccessivo, esagerato, si può amare incondizionatamente oppure odiare senza riserve; ma non può assolutamente passare inosservato. Lo stesso si può dire di Singh, l'anziano scrittore Sikh dal turbante arancione e dalla barba nerissima ("ma la tingo un po' ogni giorno", mi confessò l'anno scorso quando, rivedendolo a diversi anni dal primo incontro, gli feci notare che il tempo per lui non sembrava proprio passare). La letteratura indoinglese è ricca di figure di patriarchi. Ci sono, prima di tutto, i tre anziani padri fondatori, tutti ormai oltre la novantina, R.K. Narayan, M.R. Anand e Raja Rao; c'è il decano dei critici, C.D. Narasimhaiah, già oltre gli ottanta, e c'è Singh, ovviamente, più o meno suo coetaneo (di Narasimhaiah s'è perduta l'intera data di nascita, non solo il giorno e il mese). Eppure, solo per Singh è stato usato ufficialmente, da uno dei più autorevoli studiosi indiani, il professor C.S. Wallia dell'università di California, il titolo di "grande vecchio delle lettere indiane". Chiusi nel loro mondo, i tre patriarchi appaiono sempre meno in pubblico, scrivono poco (Narayan è l'unico che continua a pubblicare narrativa con qualche regolarità) e quasi non fanno più sentire la loro voce su argomenti sociali o di attualità (sui quali, del resto, il solo Anand amava pronunciarsi in epoche trascorse). La loro opera, oggetto di corsi accademici e ormai "canonizzata", viene letta sempre meno - e con meno interesse - dalle giovani generazioni indiane, in patria e all'estero. Singh, al contrario, continua a pontificare ironicamente su qualsiasi argomento; non si rifiuta ad alcuna intervista o conferenza; viaggia ancora incessantemente (era a Roma un anno fa per la manifestazione organizzata da Goffredo Fofi "Scrittori e città", ritorna in Italia adesso per il premio Mondello). Ancora completamente sconosciuto al pubblico italiano (il suo libro era nelle librerie soltanto da un paio di giorni) nel novembre del 1996, Singh incantò la platea romana del Teatro Argentina con i suoi aneddoti indiani, così come, alcuni anni prima, già aveva divertito gli accademici convenuti a Bologna per le celebrazioni del nono centenario dell'università, raccontando a modo suo la

storia della propria iniziazione letteraria.

E se *Treno per il Pakistan* rimane uno dei pochissimi autentici classici della letteratura indoinglese, e come tale viene letto e analizzato dagli studenti, magari senza troppa convinzione, un po' come accade a certi lavori dei tre patriarchi, *Delhi* è riuscito a imporsi come il primo romanzo-scandalo indiano degli anni novanta, un'opera che dimostra l'eccezionale capacità del vecchio Maestro di riciclarsi e di stupire, assumendo, addirittura, alcuni cliché di quel Salman Rushdie che pure, qualche anno prima, aveva guardato con sospetto come consulente di Penguin India, sconsigliando la pubblicazione dei suoi *Versi Satanici* con questa motivazione: "Sono sicuro che potrebbe causare molti guai... Ci sono parecchi riferimenti offensivi ai Profeta e al Corano. Maometto vi appare come un impostore di piccolo calibro."

Chi si avventura, al modo del Marco Polo di Calvino, a "girare in mezzo col pensiero" alla *Delhi* di Singh, si imbatte in un intricato fantasmatico di novelle storiche e racconti erotici contemporanei che non possono non rimandare, per più di un aspetto, alla molteplicità narrativa e alla polisemia barocca di Rushdie. Sono sicura che Singh negherebbe questo influxo; o, più probabilmente, sorvolerebbe con eleganza su una simile osservazione, riportando il discorso sui suoi aneddoti favoriti, come lo scorso anno a Roma, quando, più volte sollecitato a condurre la discussione sui binari della politica e dell'attualità, tornava con insistenza ai ricordi giovanili, del periodo in cui, soggiornando in un piccolo paese lacustre dell'Italia settentrionale, portò avanti la stesura di *Treno per il Pakistan*. Nel corso della manifestazione romana, Singh dichiarò quanto fosse felice di trovarsi finalmente a presentare in Italia una traduzione di quel romanzo per larga parte scritto nel nostro paese. E senza dubbio, sarà ancora più felice, oggi, di ritornare in Italia a ricevere un premio prestigioso meritato proprio da quel primo lavoro, così "italiano" nei suoi ricordi.

Silvia Albertazzi

Tre storie di ordinaria tragedia

A. Sivanandan, *When Memory Dies*, London, Arcadia Books, 1997, pp. 411
Rajiva Wijesinha, *An English Education*, Colombo, McCallum 1996, pp. 218
Satendra Nandan, *The Wounded Sea*, Simon and Schuster Australia in association with New Endeavour Press, 1991, pp.170

La narrativa come testimonianza, perché non si dimentichi e vadano definitivamente perduti non solo il passato quanto alcuni aspetti della realtà contingente, mi sembra accomuni questi tre interessanti romanzi, storie di gente comune travolte dall'esasperato conflitto tra etnie e appartenenze a fedi religiose diverse che hanno caratterizzato la fine di potenze imperiali, coloniali o meno. Il primo è quello di un noto saggista, commentatore politico e in questo caso romanziere, A. Sivanandan, proveniente da Sri Lanka ma ora residente in Inghilterra, che in *When Memory Dies*, racconta la saga di tre generazioni, dagli anni '20, quando il paese era ancora dominato dagli inglesi, attraverso la seconda guerra mondiale che per la verità appare solo di scorcio, fino all'Indipendenza e al drammatico crescendo di forme esasperate di *communalism* di Singalesi e Tamil. E' la storia di tre uomini, il nonno Sahdevan, il figlio Rajan e il nipote Vijay che, lasciata la condizione di piccoli contadini, sono diventati impiegati o insegnanti. L'autore soprattutto nei primi due libri, dei tre in cui è diviso il romanzo, non si limita a mettere in luce le personalità dei personaggi principali, ma dipinge un affresco affollato di parenti, conoscenti ed amici visti nella loro quotidianità fatta di tante piccole cose e non solo drammatiche: amori, lotte sindacali, feste familiari. Il tema centrale sotteso a tutto ciò è appunto quello indicato nel titolo, la necessità del ricordo, della memoria poiché, come afferma lo zio Para, "When memory dies, a people dies." Sahdevan è il primo della famiglia ad affrancarsi dalla povertà di un'agricoltura di sussistenza nel nord del paese; il figlio, Rajan, dopo un tormentato periodo di incertezze, diviene insegnante e sposa Lalitha che non solo è singalese ma ha anche un figlio da un sindacalista ucciso durante uno sciopero. Lalitha è un personaggio a tutto tondo, una donna forte, politicamente impegnata; nonostante l'inevitabile opposizione della famiglia il matrimonio offre molto a Rajan che trova in questa donna una compagna e un'amante, una persona con cui dividere gioie

India

e preoccupazioni. L'idillio si interrompe bruscamente con l'intensificarsi della lotta tra Singalesi e Tamil visti come coloro che grazie al loro livello di istruzione, sono riusciti ad accaparrarsi i posti migliori nell'amministrazione del paese. Un brutto giorno infatti su una strada solitaria la famigliola viene attaccata da tre ubriachi che accusandoli di essere Tamil non solo pestano il marito ma violentano ripetutamente Lalitha che poco dopo muore.

Il terzo libro è incentrato sul personaggio più giovane, Vijay, figlio di Lalitha e del sindacalista, ma accettato e amato dal patrigno. Vijay che a sua volta diventerà insegnante e che spera le due etnie possano ancora convivere sposa in un momento di debolezza Manel, una maestra singalese con cui ha un difficile rapporto, viste le diverse convinzioni politiche. Perché Vijay continua a non capire cosa stia succedendo, le trasformazioni della gente che pensa solo a far carriera, a guadagnare rapidamente molti soldi come accadeva in molte altre capitali secondo quello che viene chiamato "a theme of international venality". In una situazione che si fa sempre più tesa e pericolosa Vijay riceve una lettera dal padre, ormai stabilito in Gran Bretagna, in cui si legge chiaramente il suo accorato rimpianto per la patria perduta. Salvare il proprio passato di abitanti di Ceylon era stato difficile, ma lo era molto di più, anzi impossibile, perdonare un paese che lo aveva costretto ad andarsene, rifugiandosi in uno stato che aveva sì dietro a sé la Storia ma che non aveva bellezza, la bellezza della gente comune nei suoi rapporti quotidiani. O, come afferma la vecchia signora Banderas, "We lost our history once, and we are killing each other off trying to find it, and now we are losing it again." Sono gli avvenimenti che hanno la meglio, scavalcando le persone e i loro piccoli destini, trascinandoli verso un inutile abisso in cui però molti di loro sarebbero periti:

Everything had changed that day -... There were still the familiar things around him, the old facts of life, but they seemed to arrange themselves differently, present themselves in configurations that Para could not longer grasp. Homes were caves, cowsheds arsenals, and the land sprouted guerrillas from underground bunkers.

Morrà infatti anche Vijay inutilmente innamoratosi di Meena, ragazza della sua etnia ma di casta inferiore, ucciso ironicamente dal cugino Ravi passato all'ala armata dei ribelli Tamil. Anche se le ultime righe del romanzo sembrano invitare alla speranza attraverso le parole di Yogi che si ribella alle uccisioni a sangue freddo del comandante Ravi e ne prende il posto, mostrando un atteggiamento diverso, meno dogmatico e intransigente.

An English Education, l'ultima opera,

almeno fino ad oggi, dello scrittore singalese viene presentato al lettore come un romanzo; in realtà più che una *fiction*, nonostante la presenza di molti personaggi chiaramente inventati ma che probabilmente chi conosce il mondo universitario di Sri Lanka sarà in grado almeno parzialmente di identificare, si tratta di un serrato dibattito sulla situazione politica del paese dai giorni dell'Indipendenza agli anni '90 e sui suoi pesanti riflessi sull'Università di Colombo, la più antica dell'isola, su quella più a nord di Jaffna e sul *training college* di Predeniya a Kandy. Chi conosce l'autore sa benissimo che il suo grande interesse, il suo impegno sono sia nel campo politico che in quello dell'istruzione, elementi che condizionano fortemente il libro. Se in *Servants* lo scrittore aveva tracciato un profilo delle vicende che hanno martoriato il paese attraverso le storie della servitù che si era avvicinata nella sua famiglia, riuscendo così a creare una storia avvincente e nel contempo molto informativa anche per lo sprovveduto lettore europeo, in questo testo mi sembra che il discorso sia meno scorrevole e quindi di più difficile lettura. Nonostante l'utilissimo elenco dei personaggi all'inizio del libro, e alcune pagine di straordinaria efficacia e pregnanza narrativa quando con molta sobrietà si mettono a fuoco alcuni fra i tanti episodi di violenza che hanno costellato la vita quotidiana di questa bellissima isola che non meritava certo un così tormentato destino, seguire il filo del discorso e la sequenza degli avvenimenti mette a dura prova la pazienza e l'interesse di chi legge. L'inizio del romanzo è decisamente promettente con la descrizione delle complicate manovre per ottenere o far ottenere appunto la cattedra di inglese, dalle complesse valenze politiche, sociali ed etniche (il tormentato rapporto fra singalesi e tamil), visto che si tratta anche di continuare o meno l'uso di quella lingua nell'insegnamento di varie materie fondamentali negli studi universitari. Sempre tenendo presente che la conoscenza dell'inglese, data per scontata nelle classi sociali elevate, poteva costituire per quelle meno privilegiate la possibilità o meno di uscire dalla condizione di povertà e di subordinazione cui altrimenti erano destinate. Il problema però sono le pagine successive con continui salti di tempo tra il 1956 e il 1992, con lo scrittore che vuol farci partecipi delle difficoltà di vivere in un paese per un certo tempo dominato da partiti a forte connotazione marxista, dalle repressioni della fazione politica vincente, soprattutto lacerato dalle lotte spesso cruente fra i due gruppi etnici. Il rifiuto di una sequenza cronologica tradizionale qui come in altri romanzi della tradizione cosiddetta postmoderna probabilmente serve allo scrittore per

sottolineare il fatto che ci troviamo in un mondo frantumato, retto dall'arbitrarietà in cui mancano le certezze e domina la violenza. Ragion per cui quello che nelle prime pagine si presenta come un innocuo *campus novel* diviene un testo drammatico con un crescendo di morti assassinati che appartengono ai più svariati gruppi sociali e che vengono eliminati da forze contrastanti, poliziotti, studenti e guerriglieri, nessuna forza migliore delle altre, in un cinico gioco al massacro. A mo' di introduzione il libro si apre con una poesia di Richard de Zoysa, poeta e attivista politico di Sri Lanka, prematuramente scomparso, elegia funebre per un metaforico qualcuno che su una ala spezzata di farfalla, entrò in aula scolastica, cadde e morì.

Occasional small rapture at your velvet
Softness and smoothness. Soon the ants of time
Carry you away from chalk and Chaucer
Into oblivion.

Farewell, lovely.

The heavy footed State, which made a mess
Of your fragility, called this progress
Should pin you down on carboard behind glass
Specimen of the educated class.

Questo infatti credo sia l'essenza del discorso di Wijesinha, il lamento sulla violenza del nostro secolo, violenza che possiamo dire abbia segnato in vari momenti ogni parte del globo e non soltanto l'Europa, questo o quel continente, interferendo in maniera brutale nella vita quotidiana delle persona semplici come degli intellettuali e degli uomini di potere. E' giusto allora e soprattutto importante che gli scrittori ne continuino a parlare e che ci sia chi legge questi testi, anche se ardui, come testimonianza dei disastri del nostro tempo.

Un grande uomo di lettere francese, André Malraux, si è posto la domanda: "Quels livres valent la peine d'être écrits, hormis les mémoires?" Ed in effetti oggi più che mai siamo affascinati dalle autobiografie, dai libri di memorie che, se scritti bene, allargano i nostri orizzonti, ci rendono partecipi partecipi di altre esperienze di vita ma nel contempo ci fanno anche scoprire quanto ci sia di comune fra genti tanto diverse. E questo è il caso di *The Wounded Sea*, di Satendra Nandan, critico, scrittore e uomo politico, nato e vissuto nelle isole Fiji dove erano emigrati dall'India i suoi nonni, che in seguito a un colpo di stato nel 1987 ha dovuto lasciare il suo paese natale e rifugiarsi in Australia, a Canberra dove tuttora insegna. E' un libro di grande fascino perché storia di un'infanzia e di una giovinezza vissute in un paese stupendo, idilliaco, in una sorta di Paradiso Terrestre nelle mitiche isole del Sud

Pacifico tanto amate da artisti e intellettuali europei. Sullo sfondo di una natura lussureggiante seguiamo la vita semplice di un piccolo villaggio agricolo dove indigeni e indiani vivono in armonia. E in particolare le vicende autobiografiche di Satendra, da bambino intelligente, bravo a scuola, che nonostante le origini modeste riesce a frequentare l'università e ad affermarsi fino a diventare ministro. Ma questa storia che vede la brillante affermazione del protagonista narratore è messa in crisi da due colpi di stato che impongono agli indiani dalla prominente posizione politica di lasciare il paese come persone non gradite. Come scrive con amarezza l'autore:

My once-happy country is now living a lie. This is the most awful thing that happens in a dictatorial regime, whether brutal or benign. If Fiji had not yet slipped into barbarism, it is not for want of trying on the part of some; it is simply that ordinary people of Fiji have refused to be misled.

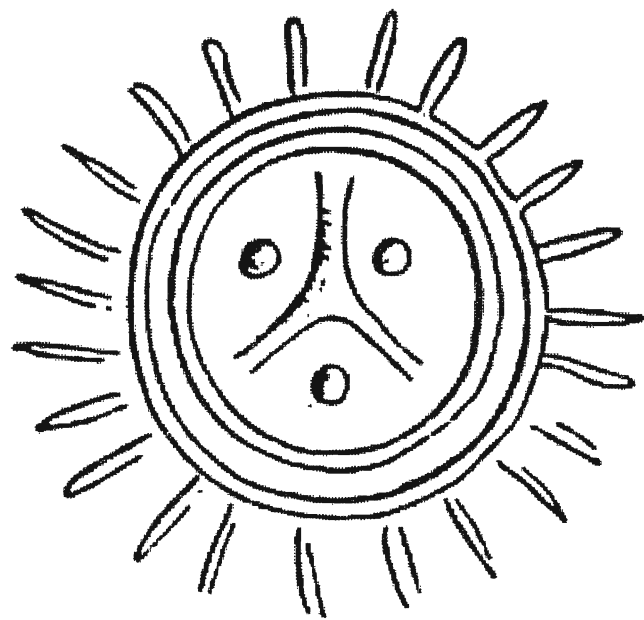
The Wounded Sea, dal bellissimo titolo emblematico, riuscita fusione di narrativa e autobiografia, è un documento importante su quanto è accaduto in un luogo per noi remoto, ma dove si consumano drammi non molto diversi da quelli che hanno segnato l'Europa. Le origini di Satendra sono quelle rese notissime da V.S. Naipaul in quanto entrambi nipoti e pronipoti di indiani che, al tempo dell'impero britannico, avevano fornito mano d'opera a buon mercato, nelle isole caraibiche e nel Pacifico. Era stato il nonno infatti che provenendo da un oscuro villaggio del Rajasthan, aveva firmato con un caposquadra australiano un accordo, il *girmit*, forma corrotta di *agreement*, segnando così così il destino suo e dei suoi discendenti. Mentre egli non era più tornato in India, il nipote studierà a Delhi con una borsa di studio, venendo così in contatto con il paese delle sue origini. Particolarmente suggestive sono le pagine dedicate all'infanzia, all'intenso rapporto di Satendra con l'avo, personaggio di spicco che arriva sempre a dorso di un cavallo e che ancora sa intrattenerlo con le storie del *Mahabaratha*, ma anche con il padre, gran bevitore di *jaqona*, il liquore locale, e che è disposto a farlo studiare, comprandogli, in una scena molto divertente, il necessario paio di scarpe. Attraverso la scuola, soprattutto quella superiore, dove insegna un ottimo professore, Mr Joyce, che dopo l'Indipendenza verrà allontanato perché insegnava 'troppi concetti occidentali a ragazzi indiani', Satendra comincia a conoscere e ad apprezzare la poesia inglese, "lines littering my life, illuminating as sunlight after a storm on the landscape of little ruins". Crescendo, oltre

alla scuola, alla famiglia, all'importante amicizia con i coetanei ci sono le sue prime avventure amorose e quelle intuite o narrate da altri che hanno come protagonisti uomini e donne del villaggio, a volte tragiche, a volte semplicemente un po' buffe. Se le due prime parti del libro sono dunque incentrate nella rievocazione appassionata di un'infanzia tranquilla nonostante gli inevitabili momenti di crisi, il terzo capitolo, dal titolo già minaccioso "The Day of the Colonel" si apre con la notizia della morte del fratello maggiore, una morte accidentale ma che prelude ad altre morti per ragioni politiche che insanguinano il paese; ma è nelle pagine successive che si fanno più insistenti gli accenni alla crescente violenza nel mondo, dall'India, a Israele, al Vietnam, alla lontanissima Romania. Né le sue amate isole ne sono esenti poiché, come sottolinea l'autore, "In Fiji the thin curtain - as thin as the page of the holy Bible - between cannibalism and Christianity is torn asunder. And who will put a new patch on the old garment?" Ancora più drammatico è il quarto capitolo "The Night of the Mongrels" in cui si rievoca il colpo di stato militare del 1987, la breve prigionia di vari esponenti della comunità indiana, e il volo verso la libertà dell'Australia dove l'autore tuttora risiede, il 3 dicembre dello stesso anno. Ma essere costretti a lasciare il paese natale significa anche dover affrontare l'esilio, sia pure un esilio abbastanza accettabile in una terra civile, e riconoscere che il razzismo non era un retaggio coloniale ma una realtà contingente. Anche se la condizione dell'esilio, come bene ricorda Satendra Nandan, non è solo del nostro tempo in cui ha assunto proporzioni macroscopiche, ma è un filo rosso che parte da molto lontano e che accomuna persone di varie origini, in epoche e in continenti diversi. Certamente l'autore era stato fortunato, avendo potuto studiare e uscire dalla condizione di contadino; ma soprattutto era stato aiutato dalla cultura, dal senso della storia accumulatasi negli anni che gli permette di superare la crisi poiché "individuals and communities may derive strength from their literature, mythology, religious thought and art." E i frammenti recuperati dalle sue letture, dal suo background culturale e religioso divengono improvvisamente importanti, raggi di sole su colonne spezzate in un paesaggio ormai coperto di rovine.

Questi tre libri, pur riflettendo le diverse personalità dei loro autori, offrono un'altra prova di quanto la letteratura dei cosiddetti paesi emergenti abbia una vitalità straordinaria come testimonianza, come riflessione su ciò che sta accadendo o è accaduto nei rispettivi paesi; perché come pensava Uncle Para, in *When Memory Dies*,

Writing reflected and refracted that world through his numerous selves, brought those selves together, cohered them, and connected him with events he could no longer enter into. It gave him a hold on reality and allowed him to go along those who wanted to change it.

Alberta Fabris Grube



Gerry Adams: *Before the Dawn: An Autobiography*, London, Mandarin, 1997 (a reprint of the Heinemann, London, and Brandon, Dingle)

In 1975 I was editor of *Saothar* (the journal of the Irish Labour History Society) and in 1976 was joint editor with Miriam Daly, who earlier on had been a colleague on the history tutorial staff of University College, Dublin. My contact with *Saothar* was short-lived: a trade-union bloc led by the veteran baker, John Swift, effectively forced the founders (Dr Fergus D'Arcy of UCD, a couple of others and myself) to withdraw under threat of a Trade Union Congress boycott and hostility to the infant group - but that, as they say, is another story.

Miriam, then a lecturer at Queen's University, Belfast, was a political activist with the Irish Republican Socialist Party, a left-wing organisation which had broken away from official Sinn Féin: in parallel with the INLA's breach with the Official IRA. She was one of those killed in 1980 as a result of the co-ordination of military intelligence under Maurice Oldfield. Gerry Adams tells us what happened:

Special units of the RUC trained as death squads at a time which saw the assassinations by loyalists, with RUC or British intelligence assistance, of political activists such as John Turnly of the Irish Independence Party, Miriam Daly, Noel Little and Ronnie Bunting of the IRSP, and the attempted assassination of Bernadette (Devlin) McAliskey.

At that time (in 1975) I discussed the political situation with Miriam quite often - as might be expected - and once spoke of how poorly served I thought the Provos were in terms of political thought and strategy. Her answer was that she agreed, but that that was all going to change since - as she said - there was a young man coming up through the cages (of Long Kesh) who would change that situation entirely. His name - she said - was Gerry Adams.

I don't know if she was the first outside the Sinn Féin movement to realise his potential, but from his own account here of how it was in the *Maidstone* prison ship and later in Long Kesh, one can see and gage the emergence of the future leader: he was elected one of two vice-presidents of Sinn Féin in November 1978, after yet another period of jail.

He said then that there were "two things uppermost in my mind: the plight of the

prisoners and the need to develop the political capability of our struggle". Looking at the situation in 1981, he observed that political ground had been surrendered by Sinn Féin to the SDLP, the IIP, the IRSP, independents such as Bernadette, and PD. In the Twenty-Six Counties we had surrendered political ground to 'Official' Sinn Féin, which in 1977 changed its name to Sinn Féin the Workers' Party.

All that has changed in the interim - Sinn Féin is now the third largest party in the Six Counties and has one member elected to the Dáil in the Twenty-Six Counties. The Sinn Féin/republican position has been - and is being - articulated cogently and thoroughly in the new Sinn Féin under Adam's leadership: he has been his President since 1983.

It is late enough in the book - it is, after all, an autobiography - that we come to this political acuity in operation (other volumes from his pen show the detailed development of his political thinking), but the background to this, the earlier life, the experiences of growing up in West Belfast are all absolutely necessary if one is to understand the man and to appreciate the reasons why he is what he has become: certainly this is the best written introduction, to date, to republican West Belfast and its history over the last thirty odd years.

12 May 1998. Events by-pass comment so swiftly in this phase of Irish history that anything one says about a particular person and group may have its relevance removed or altered by a single bomb, a single vote.

However, the peace process over the last two years has seen respect for Adams increase, and attention to an realization of the significance and importance of Sinn Féin widened and deepened: where but a few short years ago no Dublin venue would host their Ardtheis and a Dublin priest was disciplined for making a community hall in a poor area in West Dublin available to them, now all are focussed on their deliberations, no one denies their right of assembly, and political prisoners are released to attend the same deliberations.

The easing of the effective censorship which Conor Cruise O'Brien imposed on RTÉ and which spread as a revisionist consensus throughout the mass media has led to a new interest in our audience for Adams and for the leadership and negotiation teams he has put together: teams which impress by their articulacy, by their comparative youth, by the cogency of their arguments and the plausibility of their political positionings. Add to that the fact that they are

the only large party in Ireland to be organised on both sides of the border and one has a very impressive and important body of opinion and action. And much of the credit for this is due to Gerry Adams.

Pádraig Ó Snodaigh

Irlanda

«Ma cchid'è suu cazzu'i vacante?». Beckett parla calabrese, Scandicci, Compagnia Teatrale Krypton, gennaio 1998

Probabilmente l'atmosfera grigia e anonima del paesaggio scandiccese sarebbe piaciuta a Samuel Beckett. Una cittadina priva di vera identità, al centro di uno spazio astratto, vuoto, senza coordinate; una *waste land* toscana che ha non pochi tratti in comune col *setting* nel quale molti personaggi beckettiani giocano le loro partite. È forse anche per questa ragione che Scandicci, sede delle attività della Compagnia Teatrale «Krypton», è da quasi dieci anni al centro di un'esperienza culturale che ha in Beckett il suo principale referente. Iniziata nel 1989 con «Forse - uno studio su Samuel Beckett», esperimento teatrale ispirato al complesso universo beckettiano, questa ricerca è proseguita con gli eccellenti allestimenti di «L'ultimo nastro di Krapp» (1993) e di «Giorni felici» (1995) — ambedue per la regia di Giancarlo Cauteruccio, vero e proprio *deus ex machina* delle spericolate imprese della Compagnia toscana —, per culminare con l'organizzazione del Convegno internazionale di studi «Beckett novant'anni», realizzato per il novantesimo della nascita dell'autore irlandese nel maggio 1996, e curato da Franco Quadri e Keir Elam in stretta collaborazione col Teatro Studio di Scandicci diretto dall'infaticabile Cauteruccio.

Ultima, straordinaria invenzione della Compagnia è stata la messinscena, nel gennaio di quest'anno, di una particolarissima edizione in dialetto calabrese di *Endgame/Fin de Partie* (1958, 1957), diretta e interpretata da Giancarlo Cauteruccio nel ruolo di Hamm, e col bravissimo Fulvio Cauteruccio in quello di Clov. *Endgame/Fin de partie/Finale di partita* è divenuto così *O juocu sta' finisciennu*, in una versione ad opera del glottologo inglese John Trumper, che ha volto il testo nella lingua delle serre cosentine, mai letterariamente trascritta finora, e che si è avvalso per la sua traduzione sia del testo inglese che, soprattutto, della versione originale francese. Le ragioni dell'ardita scelta sono molteplici. Prima fra tutte quella di un recupero personale d'identità: i due Cauteruccio, d'origine calabrese ma da anni trapiantati nell'hinterland fiorentino, hanno voluto in questo modo riscoprire e riappropriarsi delle proprie radici in modo da rendere più autentico il loro lavoro artistico. Poi la volontà di sottolineare il legame col territorio, quasi un omaggio alla densa presenza meridionale nell'area scandiccese. *Last but not least* il desiderio di dar voce anche a una presa di posizione politica: come scrive

Cauteruccio in una nota del programma di sala «in questi tempi di deliri secessionistici [...] la cultura, il teatro l'arte devono ridiventare oggi più che mai strumenti per smantellare steccati, annullare confini e neutralizzare assurde logiche politiche». A nostro parere l'operazione risulta ancor più interessante di altre simili imprese (il riferimento è al Beckett pseudopartenopeo di Carlo Cecchi, o alla versione napoletana della *Tempesta* di Shakespeare ad opera di Eduardo) se inserita nel più ampio discorso del particolarissimo uso beckettiano della lingua: perennemente in bilico tra la rigidità dell'inglese e la duttilità e varietà della francese, Beckett avrebbe sicuramente apprezzato l'idea della traduzione di un suo testo in un dialetto mai codificato. In occasione di ogni nuova messinscena lo scrittore irlandese apportava continuamente varianti e modifiche e non fu mai tentato di «fissare» canonicamente la lingua dei suoi scritti; come afferma Giuseppina Restivo, egli considerava i suoi testi come «una successione di “possibili” da non scartare mai definitivamente ... [e rutilizzava] nella sua traduzione particolari di versioni antecedenti per far slittare il senso rispetto al testo di partenza, quasi a recuperare possibilità perdute e adattando il dramma a seconda delle culture di riferimento o del pubblico del momento». Così accade che l'uso della parlata calabrese faccia emergere nuovi e nascosti significati. La ricchezza metaforica del dialetto ha dato vigore all'umorismo del testo e ha conferito carnalità al linguaggio usato dai personaggi, aspetti assenti nelle traduzioni italiane e nella versione inglese.

L'esperimento può, dunque, dirsi riuscitissimo. Efficace, infatti, anche la soluzione di affidare a otto microcamere e a tre grandi schermi l'inquietante riflettersi e frantumarsi dell'azione, l'alternarsi di immobilità e movimento, di colore e acromaticità (evidente risulta infatti l'ispirazione a Francis Bacon e Andy Warhol). Indovinata appare anche la scelta di trasformare la stanza di Hamm e Clov in una prigione, scelta che se da un lato collega la *piece* beckettiana alla realtà quotidiana della cittadina toscana (sede di un supercarcere tristemente famoso), dall'altro rende chiarissima l'idea di paralisi e annullamento presente nel testo. Intrigante, poi, la decisione di stemperare la metafisicità dell'originale attraverso la vistosa, debordante e grottesca fisicità dello Hamm di Giancarlo Cauteruccio, immobile al centro della scena in reggiseno, scarpe col tacco e lunghi guanti neri, quasi ad autorizzare un'ambigua interpretazione del rapporto servo-padrone che lega i due protagonisti. Davvero notevole, infine, la performance di Fulvio Cauteruccio, che ha

dato vita a un Clov irresistibile, sempre in movimento, inutilmente ribelle come una marionetta che non riesce a liberarsi dai suoi fili, un Totò biondo platino che pare ripetutamente chiedersi senza trovar mai risposta «Ma cchid'è suu cazzu'i vacante?», «Cosa mai sarà questo vuoto?».

Fiorenzo Fantaccini

Melita Cataldi a cura di, *Antica lirica irlandese*, tr. it. Pearse Hutchinson e Melita Cataldi, Torino, Einaudi, 1997, Seconda Edizione

La seconda edizione di *Antica lirica irlandese* esce esattamente a quindici anni di distanza dalla prima (1982). Nel frattempo gli studi celtici hanno conosciuto una maggiore diffusione anche in Italia e l'interesse per la cultura celtica in senso lato si è molto accresciuto anche in seguito alla grande mostra sui Celti a Venezia (1991), e, a livello accademico, in parte come riflesso degli studi delle letterature delle minoranze etniche e linguistiche di cui la frangia celtica rappresenta una parte cospicua. Chi potrebbe sostenere oggi l'esistenza di una indifferenziata "storia della letteratura inglese", come del resto chi potrebbe seriamente parlare di una sola letteratura italiana?

Melita Cataldi è stata una delle prime a interessarsi degli studi celtici in Italia, almeno per quanto riguarda il versante linguistico-letterario: ne è una testimonianza la data stessa della prima edizione di questo volume; e che la Cataldi abbia interiorizzato la cultura di questo straordinario popolo è evidente, non solo nella qualità dell'introduzione - sintetica, articolata e chiara - ma anche, direi soprattutto, nella qualità delle traduzioni. La studiosa dell'Università di Torino ha cercato, non semplicemente di rendere giustizia alla precisione filologica, ma, quanto possibile, di conservare una struttura ritmica che suggerisse, almeno, quella sempre presente nel testo in gaelico: cosa non facile, se si pensa che un *fili* (ossia un poeta a cui veniva riconosciuta una completa padronanza dell'arte, a differenza, per esempio, del *bardo*, che era poco più che un versificatore, vedi p.33 del testo) era in grado di dominare un congruo numero di schemi metrici differenti fra i quasi duecento che la cultura celtica aveva elaborato, perché "la poesia irlandese voleva essere ascoltata, non decifrata".

Le liriche sono spesso il risultato dell'assimilazione di due culture e ci sono giunte talvolta casualmente annotate ai margini di codici recanti testi di tutt'altra natura: commentari, agiografie, trattati di metrica, genealogie. Lo *scriptorium* monastico ebbe il merito di fissare per iscritto, e quindi di tramandare più stabilmente, opere prodotte da una cultura orale, che poteva contare su altri modelli di trasmissione, destinati peraltro a spegnersi con la scomparsa della società che li aveva prodotti. Trascritte a volte per ragioni che oggi ci sembrerebbero estranee (i versi venivano spesso attribuiti a santi o eremiti), altre volte come semplice documentazione, le

liriche possiedono una forza comunicativa attribuibile, oltre che all'immediatezza della visione, alla loro qualità di strumento privilegiato dell'oralità primaria, che, come ha dimostrato W.J. Ong nell'ormai classico *Orality and Literacy* (tradotto in italiano col titolo *Oralità e scrittura*), non solo si basa su psicodinamiche diverse da quelle della scrittura, ma determina a sua volta, nelle scelte strutturali e lessicali, una visione del mondo da cui quelle psicodinamiche vengono a loro volta prodotte e alimentate. Il fatto che i monaci degli scriptoria abbiano, non solo conservato, ma talvolta essi stessi concepito (alcune liriche provengono da quadernetti di appunti di monaci studenti del IX secolo) composizioni di questa natura, testimonia della persistenza di modelli del pensiero che le società più complesse, urbane, del basso Medioevo europeo avrebbero presto profondamente trasformato, e anche dell'assimilazione non traumatica "fra ordine monacale e l'organizzazione sociale delle *tùath*", ossia i nuclei di famiglia estesa in cui era divisa la società celtica del tempo.

I versi che sono stampati in copertina di questa seconda edizione italiana, tratti da una delle liriche presenti nel volume, secondo una consuetudine che ha sempre caratterizzato la collana di poesia di Einaudi (questo è il n. 174 della serie), rispecchiano con straordinaria appropriatezza l'atmosfera e la qualità della maggior parte delle composizioni proposte - essenzialità, luminosità e un'adesione convinta e profonda alla natura e alle sue leggi, sia quando giungano ad alleviare la durezza della vita, sia quando ne sono, al contrario, il tormento: "*Giungono candidi uccelli, / aironi, gabbiani, / il mare canta per loro / e non è musica triste; / bruni urogalli si levano / dall'erica rossa*".

Ma ci sono anche versi gnomici e satirici pieni di arguzia, taglienti a volte come un aforisma: "*Tre sorrisi che sono peggiori del dolore: il sorriso della neve che scioglie, il sorriso della vostra donna dopo aver giaciuto con un altro uomo, il sorriso di un cane che balza*"; e poi osservazioni sugli strumenti del proprio lavoro dell'amanuense, che talvolta si sofferma a contemplare compiaciuto e grato se stesso nello svolgimento della propria quotidiana attività: "*La penna, becco sottile, lancia uno spruzzo, / scuro come scarabeo, di vivido inchiostro blu... Mando la mia piccola penna stillante / su tutta una fiera di libri preziosi / per aggiungere pregio allo splendore dell'arte*".

Un'osservazione a parte merita la traduzione di "*Aithb damsá bés mara*" (il riflusso è a me come il mare), che restituisce al lettore italiano una delle più intense composizioni della tradizione irlandese, quella

del lamento della Vecchia di Beare (*The Hag of Beare*), più volte tradotta in inglese da poeti e scrittori da Frank O'Connor in poi. Coloro che conoscono solo la versione inglese della lirica si trovano di fronte a una traduzione più severa, asciutta, che se sacrifica l'atmosfera elegiaca e le fiammate di collera violenta di traduzioni come quella di Frank O'Connor, restituisce probabilmente uno stato d'animo più ambiguo, diviso fra lealtà a opposte categorie di valori, quelli della più antica cultura pagana e quelli della ormai trionfante, anche se più recente, cultura del Cristianesimo. Del resto, come avverte la stessa Cataldi, il tono elegiaco non appartiene a questo tipo di composizioni: è piuttosto la distanza temporale, la mitizzazione del passato, frutto di idealizzazioni più o meno strumentali, che conferisce questa patina dolcemente dolente a uno spirito diversamente disposto ad accogliere, ad accettare "il vario articolarsi... di un medesimo conflitto tra la vitalità e la caducità, tra la gioia dell'amore e lo strazio del distacco e della morte".

Il volumetto riporta anche alcuni interessanti esempi di triadi, forme gnomiche della stessa stringatezza dei proverbi, spesso altrettanto gustose: "*Tre aspettative nella casa d'un uomo buono: birra, un bagno, un grande fuoco*". Questa seconda edizione delle antiche liriche d'Irlanda si propone insomma come testo di gradevolissima lettura, integrabile, per chi voglia approfondire altri aspetti della poesia e della società celtica, con *La grande razza* (Tain Bo Cuailnge), traduzione, con introduzione e note esaustive della stessa Cataldi (uscita nel 1996 presso la casa editrice Adelphi di Milano), di quella che è forse diventata l'opera più tipica e rappresentativa dell'epica alto-irlandese, sanguigna e violenta come l'*Iliade*, ma con teneri o malinconici momenti di espressione lirica, cui la curatrice ha appropriatamente reso omaggio anche in questo volume con la visione di Cu Chulainn, eroe e giustiziere dell'Ulaid da parte della profetessa Fedelm prima del resoconto del massacro.

Giuseppe Serpillo

Irlanda

Roddy Doyle, *I Commitments*, (trad. di Giuliana Zeuli), Parma, Guanda, 1998, pp.157

Con questo romanzo la casa editrice Guanda completa la pubblicazione in italiano della ormai famosa trilogia di Barrytown. In realtà cronologicamente *I Commitments* (*The Commitments*, 1988) è il primo della triade; gli altri due, sono *Bella famiglia!* (*The Snapper*, 1990; traduzione di Laura Nouliau, Guanda 1995) e *Due sulla strada* (*The Van*, 1991; traduzione di Giuliana Zeuli, Guanda 1996). Di Roddy Doyle Guanda ha pubblicato anche gli altri romanzi, *Paddy Clarke ah ah ah!* (*Paddy Clarke Ha Ha HA*, 1993; traduzione di Laura Nouliau, Guanda, 1994), e l'ultimo *La donna che sbatteva nelle porte* (*The Woman Who Walked Into Doors*, 1996; traduzione di Giuliana Zeuli, Guanda, 1997).

Tutti e tre i romanzi della trilogia di Barrytown sono diventati film di successo, *The Commitments*, diretto da Alan Parker nel 1991, *The Snapper*, nel 1993 e *The Van*, nel 1996, diretti da Stephen Frears. I romanzi di Doyle avevano già avuto un grande successo, ma, dopo le felici e decisamente ottime versioni cinematografiche, la fortuna e la fama popolare di Doyle sono aumentate a dismisura. Anche troppo, perché tutto questo ha lasciato spesso in ombra le qualità della sua scrittura, che sono senz'altro l'umorismo, la vivacità, e il godibile realismo di dialoghi e personaggi, ma che sono anche una robusta fibra intellettuale, una ironia culturale e colta senza parerlo, e una vera arte dell'*understatement* in funzione espressiva.

The Commitments è il primo romanzo di Doyle; è stato scritto e pubblicato prima che il suo autore compisse trent'anni, e quando era professore di geografia (è stato in servizio dal 1979 al 1993) in una scuola secondaria a Kilbarrack, area popolare della Dublino nord (la parte sud di Dublino, dove sorge il Trinity, dove c'è il joyciano Stephen's Green, è quella elegante, quella a nord, oltre la Liffey, prima e dopo il Tolka, ma prima di Howth, è quella meno *chic*). Kilbarrack è la Barrytown della trilogia, una delle zone dove sorgono le case del comune, e dove ci sono i maggiori problemi di disoccupazione, violenze familiari, piccola criminalità; dove il cuore della vita sociale è il *pub*, la lingua è enfaticamente lo *Hiberno-English*, del quale si trova buon esempio nei *Commitments* e negli altri romanzi di Doyle, e dove, nonostante tutto, la famiglia è una unità che tiene. Paradossalmente, infatti, è proprio perché l'unità della famiglia è vissuta come teoreticamente infrangibile che Paddy Clarke è così autentico e Paula Spencer, la donna che sbatteva nelle porte, impugna la

padella solo quando è stato varcato il limite del troppo.

Poiché *The Snapper* e *The Van* sono usciti in italiano prima dei *Commitments*, la famiglia Rabitte è già nota: Jimmy Sr., padre, Veronica, madre, e i figli, Sharon, Jimmy, Leslie, Darren, e le gemelle Linda e Tracy, e la nipotina Gina (figlia di Sharon), ognuno con funzioni narrative differenziate, ma tutti parti indispensabili della poetica epico-realistica di Doyle. In tutti e tre i romanzi siamo verso la fine degli anni ottanta, fino al novanta (in *The Van* si parla di Saddam Hussein e dei Mondiali di Calcio del 1990), quando la televisione e gli strumenti del *global village* internazionale, soprattutto quelli della cultura musicale giovanile, stanno esercitando in pieno la loro egemonia. L'Irlanda del sud si è sprovvincializzata, da un lato, decolonizzata, alleggerita, ma dall'altro rischia un'altra colonizzazione, più insinuante perché gradevole, e non vissuta come alienante. I poveri sono meno poveri, in chiesa ci si va poco o mai, la tradizione non è più pressione continua, politica e storia non sono più quasi identificate, né un incubo né un dovere; a scuola ci si deve andare, ma non viene vista come strumento di futura libertà, e neppure di autonomia, salvo interessanti eccezioni. I Rabitte nel complesso si amano, i romanzi hanno spesso momenti sinceramente commoventi, ma i punti di riferimento morale latitano, salvo che siano la televisione e il *pub*, occasionalmente lo sport, il calcio e un un po' di ciclismo, in un certo senso anche il cibo (retaggio di secoli di scarsità), e, per le penultime e ultime generazioni, la musica. Proprio negli anni di insegnamento, continuamente a contatto con *teen-agers*, oltre che per ovvia esperienza personale di amante della musica, Roddy Doyle deve aver costruito *The Commitments*.

Per Jimmy Rabitte Jr. e per i suoi amici e amiche la musica è un piacere autentico e spontaneo, ma è anche un parametro di vita, un mezzo per affermare la propria esistenza e identità, uno scopo da raggiungere e per cui adoperarsi, per non dire, perché sarebbe eccessivo e inesatto, un ideale per cui lottare; Doyle è attento e sottile su questi punti, paziente nel cogliere e rappresentare le sfumature che differenziano comportamenti e stati d'animo. Leggere questo suo romanzo fa sembrare accademiche e leggermente opache le discussioni su regionalismo e cosmopolitismo; il cosmopolitismo e il regionalismo dei ragazzi di Doyle è così spontaneo, pur con le sue ingenuità, da non lasciare spazio a congetture e sofismi.

La storia è semplice: un gruppo di ragazzi *working-class*, meno che ventenni, decidono di formare un gruppo musicale di *soul* irlandese; a loro si aggiunge un trombettista

quarantenne, un tipo sul modello che noi chiameremmo ex-sessantottino, pallonaro, ovviamente immaturo, ma abbastanza carismatico, e con la pazienza di un insegnante e di un *coach*. I ragazzi provano, litigano, suonano in alcuni locali, hanno un certo successo, si sciolgono, e alla fine del libro sono pronti per ricominciare, e progettano un'altra *band*.

Umore, ironia, comicità, e, conseguentemente, divertimento per i lettori, sono i punti di forza della trilogia di Barrytown. Ma la comicità e il divertimento si reggono sull'ironia. Pensiamo alla musica *soul*, per esempio, e ai discorsi di Jimmy Jr., tenendo presente che *soul* vuol dire anima: "Il soul! Il soul di Dublino"; "Il soul è sesso"; "Il soul è la politica della gente"; "...il popolo di Dublino, ricordatevi, il nostro popolo, ha bisogno di soul. E noi ce l'abbiamo il soul". E i discorsi di Joey The Lips Fagan (il quarantenne di ritorno dagli U.S.A.): "Il Signore mi ha detto di tornare a casa...me l'ha detto Ed Winchell...ma a lui gliel'ha detto il Signore...stava guardando la televisione, c'era una cosa sui Fratelli in lotta nell'Irlanda del Nord, quando il Signore gli ha detto che i Fratelli irlandesi non hanno il soul..., che hanno bisogno di soul. E subito, cazzo!...Con un po' di soul, magari la smettono di spararsi in culo a vicenda"; "Il soul è dignità"; "Il soul è rivoluzione"; "Riportiamo la musica...al proletariato"; "Amico mio, disse Joey The Lips, siamo i Guerriglieri del Soul. Non annunciamo i concerti, noi. Colpiamo all'improvviso e poi risprofondiamo nella notte".

Al tema del *soul* si lega, naturalmente, quello della politica, la ragione stessa della nascita dei *Commitments* viene presentata così da Jimmy Jr.: "Già, la politica...Non parlo di canzoni su quegli stronzi del Fianna Fail...ma di vera politica...Di dove siete...Barrtown...A che classe appartenete? A quella dei lavoratori. Ne siete orgogliosi? Sì, certo...La vostra musica deve dire da dove venite..Dillo una volta, sono nero, dillo forte, e ne sono fiero...Gli irlandesi sono i neri d'Europa, ragazzi...E i dublinesi della zona nord sono i neri di Dublino"; "La politica dei partiti non significa un cazzo per chi lavora; Niente...Zero assoluto. Il soul è la politica della gente". E nel romanzo ci sarebbero numerosissimi altri luoghi analoghi da citare.

Doyle ha la mano molto leggera, semiseria, nell'uso della parodia, ma è impossibile non cogliere le note della parodia nel trattamento di tanti aspetti, persino del *Sinn Fein*; così come l'insistenza sulla gente che lavora, sulla classe lavoratrice, chiamata proprio *classe*, suggerisce il ricordo di Sean O'Casey, e anche qualcosa più che un ricordo. Non si può non

sentire qualcosa di parodistico anche nella canzone *Night Train*, cavallo di battaglia (invece che, poniamo, *A Nation Once Again* o magari *Four Green Fields*) e quasi sigla dei *Commitments*: “Night train / partendo da Connolly / andando verso Killester / Harmonstown Raheny / e non dimenticate Kilbarrack - patria del blues / - Era nato il soul di Dublino. Howth Junction Bayside / e poi Sutton dove stanno i ricchi / oh yeah - night train... / si viaggia tutti a sbafo / night train - un dobermann in ogni vagone / night train - un sacco di guardie in giro / night train - una pomiciata seduti in fondo / night train - gli amici che ti sfottono / night train - le patatine dal cinese / oh night train / carries me home / the night train / carries me home”. Dagli U.S.A a Dublino e dintorni, e con onore! Oltre a *Night Train* in *The Commitments* sono citate, qualche volta estesamente, moltissime canzoni da *Superbad*, *Sex Machine*, *It's a Man's World* a *When a Man Loves a Woman*, e si deve dire che sono tutte perfettamente al loro posto nella storia, e che nello stesso tempo stabiliscono un contatto veramente straordinario con il lettore.

Una parte non indifferente del romanzo è costituito dall'atteggiamento verso il sesso. I tempi sono cambiati, molto, negli anni settanta e ottanta, il sesso non è certamente tabù, non è certo più sentito come un orribile peccato, come lo sentiva Stephen Dedalus nel *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce (Joyce però arriva a conclusioni non lontane da Doyle!). Tutto il vissuto quotidiano e il linguaggio di questi ragazzi è permeato di sesso, ma il perché è un discorso socio-culturale lungo, che ha parecchie pieghe e punti di vista possibili.

Lo Hiberno-English di Doyle nei *Commitments*, grammatica, strutture, vocabolario, è quello delle classi sociali meno colte. Coloritissimo, stracolmo di quelle che si definiscono parolacce, è adattissimo al dialogo e alla rapidità di azione che sono caratteristiche del romanzo. Tradurlo deve essere stato un bel lavoro, ma Giuliana Zeuli, che vive a Dublino e si confronta quotidianamente con la realtà dei registri cittadini, è riuscita a rendere tutto quello che è possibile rendere. Certamente il linguaggio di questi ragazzi contiene una impressionante quantità di turpiloquio, ma, per qualche ragione, non disturba; probabilmente per merito di Doyle, ma un po' anche della Zeuli.

In fondo sono tutti bravi ragazzi, terribilmente accattivanti, indifesi nella loro mancanza di parametri, nella loro ignoranza, nella mancanza di ideali forti. Da notare che rifiutano perentoriamente la droga, come individui e come gruppo musicale (lo scrivono su uno striscione che è dietro a loro mentre

cantano). Possiedono non solo autenticità, ma una innocenza interiore, un candore incorrotto, per tutti i fuck, fucking, shite, che dicono, e soprattutto un enorme slancio, una insopprimibile vitalità.

Doyle, con il suo umorismo e il suo turpiloquio, ha raggiunto risultati artistici e di analisi sociale maggiori di quanto abbiano fatto altri scrittori che possono sembrare più impegnati.

Francesca Romana Paci

Catherine Dunne, *La metà di niente*, (tr. it. di Eva Kampmann), Parma, Guanda, 1998, pp. 292

Il titolo italiano di questo romanzo di Catherine Dunne, che nella edizione originale è intitolato *In the Beginning* (Dublin, 1997), viene da una frase contenuta nel romanzo stesso, verso la fine, ed è straordinariamente ben trovato; è perfino meglio del titolo originale, per l'ironia, la pena, il sentimento autentico, e un certo gusto per la sdrammatizzazione, che porta a presagire come componenti guida della storia che leggeremo.

In the Beginning è stato definito ben scritto, autentico, e molto commovente da Roddy Doyle, mentre alcuni critici hanno espresso riserve. Ora è appena uscito il secondo romanzo della Dunne, *A Name for Himself*, l'intreccio del quale appare subito più ambizioso, la struttura più lavorata, e la conclusione, che come al solito non si deve rivelare, più inaspettata, e anche crudele. Una nota di segnalazione di questo nuovo romanzo su un periodico irlandese dice, con una punta palese di acidità, che è “Good for the beach”; il che può risultare, e lo spero, in una gran voglia di leggerlo da parte di molti. Del resto è stato così anche per il primo romanzo di Catherine Dunne.

In *the Beginning*, ovvero *La metà di niente*, è un libro che una volta iniziato, letteralmente ti costringe a leggerlo tutto, per sapere cosa succede e come finisce. Non tanto perché la vicenda sia nuova, anzi, è vecchia come il mondo, vista e vissuta mille volte nella sua multiforme fenomenologia: un marito che si innamora di un'altra, un matrimonio che finisce, una moglie prima attonita e poi combattiva, i figli che soffrono, e che come la madre sono costretti a superare la propria sofferenza. Quello che prende di questo libro è il candore del *récit*, il linguaggio diretto, semplice, assolutamente mai caricato, la quotidianità del contesto, la rappresentazione immediata di fatti ed emozioni, la verità del vissuto, persino quando si ha il sospetto di un lieve eccesso di fortuna (e chi non lo vorrebbe!).

Una mattina come tutte le altre Ben entra in cucina e dice a Rose, “non scno felice”, “mi dispiace”, “devo andare via per un po’”, anzi, non tornerò, perché “non ti amo più”. Esce. Rose grida ai tre figli che è ora di andare e “mette sul tavolo le merende da portare a scuola”. Così comincia. Rose ha sempre fatto la moglie e la madre, è una brava massaia e una eccellente cuoca. E ora? L'urgenza prima è mantenere la normalità. Spinta da questo imperativo Rose non sfiora neppure il ruolo di eroina tragica, nessun delirio di annullamento, nessuna profondità di analisi della condizione

Irlanda

umana, nessun bovarismo in qualunque direzione, nessun problema di sessualità negativa o di fatale mal d'amore; Rose piange, indaga, e anche beve, qualche volta (non poi tanto), ma soprattutto pensa ai figli, al *ménage*, al denaro, al cibo, a fare la doccia, a vedere un avvocato, qualche amica, e a come rimettersi in piedi.

I tre figli di Ben e Rose, Damien, Brian, e Lisa, hanno rispettivamente diciassette, dodici, e sei anni, nessuno di loro è particolarmente 'difficile', non sono 'casi', sono bambini normalmente qualunque, e soffriranno in maniera sostanzialmente ordinaria. Ben e Rose sono poco più che quarantenni, e anche loro sono una coppia qualunque, forse un po' più fortunata del normale, con abbastanza denaro, una bella casa, due macchine, e un futuro promettente. Tutto sembra banale, quasi piatto. Tanto più che Rose, la indiscussa protagonista del libro, pur soffrendo, sembra superare traumi e problemi troppo in fretta, e con un successo un po' da favola. Rose agisce più che pensare, anche nella intermittente rievocazione del passato con Ben. Ma di fatto il libro è davvero scritto bene (Roddy Doyle dice "magnificamente"), il linguaggio di Rose e dei figli suona familiare, normale, convincente; il loro modo di comportarsi, i piccoli gesti, le azioni, anche quelle dubbiamente finalizzate, la meccanicità e la permanenza della *routine*, irrazionale se visti dall'esterno, sono plausibili, realistici: nella vita di tutti i giorni le cose succedono così, non con modalità vistose e straordinarie (non è così, con le dovute distanze, anche in *Dubliners?*); la vita è mescolanza di stili, gli eventi più tragici sono inevitabilmente destinati a stemperarsi nel tessuto della commedia quotidiana.

La struttura del romanzo è scandita in modo quasi sticomitico (solo come andamento periodico semplice, naturalmente, ma qualche volta anche con concitazione) da date che nella narrazione sono il presente, 1995 e 1996, e date del passato, dal 1972 in poi - ogni sezione un giorno, ogni data una breve sezione. Nelle sezioni datate 1995 e 1996 Rose vive la rottura improvvisa del suo matrimonio, le conseguenze, le reazioni proprie e dei figli, e il recupero; nelle altre sezioni rivive i momenti salienti del suo rapporto passato con Ben, dai primi incontri alla nascita dei figli, ai segnali non compresi. E' indubbiamente una struttura ben pensata, ma la Dunne non concede abbastanza tempo a Rose e figli per l'evoluzione positiva che li porta a una sostanziale, anche se ordinariamente metastabile, riconquista dell'equilibrio e dell'armonia entro la fine del romanzo. La prima data è: Lunedì 3 aprile 1995; l'ultima: Sabato 6 aprile 1996. Un anno - troppo poco per quello che Rose riesce a fare. Comunque

la sua rimonta e il suo saper capovolgere la situazione, dalla "metà di niente" alla affermazione di una esistenza autonoma e produttiva, hanno un innegabile e convincente fascino. La Rose di Catherine Dunne è una donna pratica, se mai le si ponesse il problema, tra Marta e Maria del Vangelo sceglierebbe Marta. La sua filosofia di vita è "Ogni giorno ha la sua pena. Quanto basta per arrivare a sera"; e per lei ogni giorno, da quello dell'abbandono, si chiude con il sollievo di una prova superata.

Non meraviglia che questo romanzo piaccia a Roddy Doyle, perché come lui Catherine Dunne ha scelto di raccontare vicende gravi e dolorose con una semplicità, una leggerezza, una astinenza (programmatica) dall'intensità e dalla passione, che possono davvero apparire sconcertanti. Non ci sono i grandi temi della religione, del primato della morale, del sesso, della storia, o altri commensurabili, neppure quello della coscienza. C'è la vita di giorno in giorno, la tirannia della vita fattuale, materiale, quantizzabile. Le vicende di Rose sono diverse da quelle della famiglia Rabbitte, anche perché la classe sociale è nettamente differente, ma le impostazioni dei comportamenti e della scala di valori sono assimilabili, la Dublino dove vivono è un comune denominatore che richiederebbe una lunga analisi storica e sociologica. Anche un certo tipo di umorismo di Rose (e ce ne sono dei gran begli esempi) è simile all'umorismo, per esempio, di Sharon Rabbitte in *The Snapper*.

Altro significativo punto di contatto è il cibo: elemento importantissimo nella trilogia di Barrytown ("nice dinner!" dice appagato Jimmy Rabbitte, con tutti i problemi che ha), nel romanzo della Dunne diventa linea guida, mezzo di coesione della famiglia senza padre, e mezzo per mantenere sé e i figli per la madre: "Ben era un buongustaio e Rose era diventata un'ottima cuoca. Per vent'anni...non aveva mai mancato di cucinare...Le cene della domenica erano diventate veri e propri banchetti...". Così Rose, restata senza soldi, farà professionalmente quello che per anni ha fatto e continua a fare per la sua famiglia: cucina. Per mezzo di amiche trova i primi clienti, e poi apre un servizio di *catering* a domicilio; semplice, lucroso, un po' troppo facile, forse, ma appagante, anche come vendetta dell'abbandono subito, e anche per il lettore.

Altro punto di contatto tra Doyle e Dunne è la loro capacità, straordinaria (proprio 'fuori dall'ordinario') di rappresentare, in un mondo di materialismo omologante, di valori prevalentemente materiali, l'amore tra genitori e figli. Un'amore che prescinde da senso morale, coscienza, dovere, un'amore che

semplicemente è, permanente, indiscutibile, come una roccia. Qui il padre resta escluso, o quasi, ma il rapporto di Rose con i figli è rappresentato con grande perizia e sensibilità. Alcuni momenti di comprensione tra Rose e il figlio maggiore sono addirittura struggenti, e ancora più perché, con sottile realismo, la Dunne non rinuncia alla nota comica. Eccellente.

Oltre alla struttura temporale affrettata, anche il rapporto di Rose con le amiche ha qualche momento goffo o banalizzato; mentre la spesa al supermercato e le operazioni di cucina sono vive nei dettagli.

In conclusione, *La metà di niente* non è un romanzo perfetto, anzi ha un certo numero di difetti, ma, è trascinante, e, come dice Orazio, meglio così - imperfetto, ma vivo, caldo, e coinvolgente. Come ultima cosa è doveroso dire che Eva Kampmann, la traduttrice, ha saputo modulare un italiano adatto al romanzo di Catherine Dunne, c'è qualche goffaggine, ma nel complesso scorre così bene che è possibile dimenticarsi che non si sta leggendo nella lingua originale. E' raro trovare una traduzione così.

Francesca Romana Paci

Dermot Healy, *The Bend for Home*, London, The Harvill Press, 1996

So many books of fiction, so many novels and memoirs by Irish writers are being published in these years and such is the enthusiasm being expressed by the media for so much of this new work that an uninformed reader might well think that he cannot go wrong as long as he buys Irish. He would be very wrong. Yes, an extraordinary number of Irish writers are being published at present (mainly in London) but quantity rarely guarantees quality. This reader has been astonished at the speed with which promising first novels (too often hailed as "one of the great Irish novels of the 90's") are being followed by disappointing second ones. Too often a third never appears. Publishers (in the main English publishers who must be on to a good thing) and the media in general have a lot to answer for, for forcing the pace of what should be one of the slowest and most painstaking trades of all, for not allowing these writers time to mature. Hefty advances (hefty by Irish publishing standards) do not seem to guarantee the time and peace of mind necessary for good writing.

Just occasionally, however, the real thing comes along and has the patience to survive and mature. The real thing in the shape of Dermot Healy, first burst into prominence in 1982 with his short story collection *Banished Misfortunes*. Over the following twelve years he produced two challenging and ambitious novels, *Fighting the Shadows* and *A Goats Song*. More recently he has published his memoir *A Bend for Home*. This book was unfortunate in that it clashed with Seamus Deane's long awaited and justly acclaimed *Reading in the Dark* and with Frank McCourt's overated, over-hyped *Angela's Ashes*, both of which put Healy's book into the shade and ensured it got relatively little attention. But many serious books have survived worse and the sheer quality of Healy's writing will ensure that it overcomes its initial obscurity and become one of a handful of 1990's memoirs which we will still be reading ten years from now.

A Bend for Home is a great read for many reasons but above all for its comic qualities. Healy is blessed with an antic humour Joyce would have given his right hand for and Flann O'Brien would have been proud of. Consider his description of his own birth - which takes us in only to later draw attention to how myth can become fact before reverting again to myth and even to lie. This passage reveals Healy as a storyteller in the best Irish traditions, revelling in the telling of the tale. There is craft, humour, a marvellous gift for dia-

logue, and a sure, affectionate (but not sentimental) feel for his home terrain throughout the book:

The doctor strolls into the bedroom and taps my mother's stomach.

You're not ready yet, ma'am, he says to her. Be the holy, she trustingly replies.

That woman of yours will be some hours yet, he tells my father on the porch. He studies the low Finea sky. You'll find me in Fitz's.

... Some time later she goes into labour again. My father runs up the village and gets the doctor from the pub.

He feels her stomach, counts the intervals between the heaves, then says, Move over.

My mother does. He unlaces his shoes and gets in beside her.

Call me, ma'am, when you're ready, he says and falls into a drunken sleep.

My father is waiting impatiently outside on the stairs. Time passes. The snores carry to him. Eventually he turns the handle and peers into the low-ceilinged room. He can't believe his eyes.

Jack, she whispers, get Mary Sheridan, do.

He brings Mary Sheridan back on the bar of his bike. The tillylamps flare. At three in the morning the midwife delivers the child. Where the doctor was during these proceedings I don't know. As for the child, it did not grow up to be me, although till recently I believed this was how I was born. Family stories were told so often that I always thought I was there. In fact, all this took place in a neighbour's house up the road, and it was my mother, not Mary Sheridan, arrived on her bike to lend a hand.

It's in a neighbour's house fiction begins.

If there are echoes of Laurence Sterne, James Joyce and Flann O'Brien here, the whole book is also influenced by Healy's fellow Northerner, the poet Patrick Kavanagh, by his celebration of place, of the village, and of the universal in the minor goings on in the local Parish. Yet Healy's is not a tormented memoir of hardship and stony grey soil but of a positive recollection, written with a warmth and lyrical quality worthy of Benedict Kiely at his very best, of what were, by and large, the happy if not prosperous years spent in the reassuring places of his youth. When he is still a young boy, the family are forced to move from their native village of Finea (yes, as in "Come back Paddy Reilly") to Cavan town as his father is ill and his mother is forced to go to work with her aunt in the family bakery. The sensitive young boy immediately misses the country, but remembering it and naming the things and people he knew so well bring him consolation and (usually) sleep:

After my father left I could not sleep. So to get to sleep I walked up the village of Finea.

And all the insignificant things returned. I noticed flowerpots, lamps, upholstered chairs, the colours of front doors. I went by each house and named who lived in them to myself. I call out the names with fondness. Sometimes I'd be asleep by the time I reached Coyle's. Sometimes I'd only have to go as far as Doherty's. On good nights I'd need only cross the bridge. On the worst nights of all I'd have to travel again that whole journey we'd made with Charlie Clavin and then I'd arrive back to where I was cowering in the immaculate dark.

But the best place of all to stop at was Kit Daley's door. Here there was quiet. I stood on the cement surround of the pump. The village was sleeping.

The story continues with an account of the protagonist's late childhood and his more troubled adolescent years. It follows him to Dublin and on to a less than idyllic life in London.

"Book IV" entitled "Sodality of Our Lady" opens in the nineteen eighties when "my old mother emerged from her bedroom in Cootehill with a small diary I'd kept when I was young". This diary, written in a 1963 Sodality of Our Lady notebook, is full of the "sordid details" of the protagonist's adolescent years and we read it in its entirety in this section of the book. We are given to understand that Healy was actually given this by his mother and that what we are reading is a "version" of the original. It is the weakest section of the memoir, being too long, too repetitive and lacking the poise and artistry of the earlier "books".

Luckily it is followed by "Book V" - "Its Lilac Time Again" which sees Healy return to his mother and her sister, now in their eighties, and describes his attempts to take care of these two "fraught, laughing, impatient, disturbed" and increasingly senile women. Perhaps the most moving part *The Bend for Home*, it is also peppered with a humour and an understanding of old age which is as masterly as anything in, for example, Muriel Spark's *Momenti Mori*.

He recounts, for example, dinner with his mother, Maisie, and two of her sisters, Winnie and Nancy, and the result is poignant, sympathetic and brilliantly amusing. It is rendered all the more readable by his total elimination of quotation marks:

I split the pizza in four and the three sisters sit down to the meal with gusto. I cut Maisie's and the mother's share into small pieces. Then all three ladies fire a wad of salt onto their plates.

The wine, Dermie, says Nancy.

What's this? says Maisie, looking at her plate.

A pizza, announces Nancy.

A what?

Irlanda

A pizza.
It's not one of those curries he makes?
she asks.
No, it's not a damn curry. Try it and see.

We'll be poisoned.
Maisie tries a piece. The mother watches us. She's on the verge of being bold, of refusing. I tie her bib. Still she makes no move. Then she lifts a slice. Then another. Hilarious chat ensues. They love the pizza and to my amazement not a scrap remains.

Now, didn't I tell you? says Nancy.
Dessert! calls Mother.
Haul your horses, says Nancy, can't you?

Dessert! calls Mother again.
Jesus, you'd think she had a fire-cracker up her arse, laughs Nancy.

Dermot Healy's *A Bend for Home* is an important book. Blessedly devoid of rancour yet never sentimental, it is itself an artistic returning, a coming to terms with a family who were typical of nineteen fifties Ireland. It is an act of love towards an older generation which is all the more powerful because it is unexpected in these days in which angst between the generations is a fashionable must. Following his novel *A Goats Song*, this lyrical book, which is crafted with extraordinary care, provides ample reason to believe that Healy is one of the very few writers of his generation who genuinely has a great novel in him. We know he has the patience and the raw artistic talent to write it. Let's hope the media will take notice when it comes out.

John Mc Court

Thomas Kinsella, *Una terra senza peccato - Poesie scelte*, a cura di Donatella Abbate Badin, Sassari, Editrice Democratica Sarda, 1996, pp. 160
Donatella Abbate Badin, *Thomas Kinsella*, New York, Twayne's English Authors Series, Twayne Publishers, 1996, pp. 226

Più volte il poeta Thomas Kinsella ha affermato: "Poetry is a tool for eliciting order from experience"; questo, scrive Donatella Abbate Badin, è il tema guida della sua poetica. Kinsella è un poeta ancora non abbastanza conosciuto e studiato, dice la curatrice, e certamente lo è meno di quanto merita; una delle ragioni, come viene detto, è che la sua poesia, in un primo tempo di lettura, diciamo, abbordabile, diventa via via più difficile, e a volte sconcertante. La scelta di poesie *Una terra senza peccato* permette ora ai lettori italiani di avvicinare una poesia di grande interesse per gli Studi Irlandesi, ma soprattutto, facile o difficile, molto bella, che rimescola strati profondi del vissuto umano. Non a caso Kinsella a un certo punto del suo percorso poetico diventa junghiano. Antologizzare Kinsella deve essere stato difficile, perché, anche se la sua produzione non è immensa, decidere quale componimento è più rappresentativo di un altro significa sopprimere i passaggi di un procedimento, lungo quarant'anni, di comprensione dell'esperienza e di maturazione attraverso la sedimentazione della "materia in eccesso". La Abbate Badin ci ricorda all'inizio della sua prefazione a *Una terra senza peccato*, che Kinsella ammira Mahler, perché Mahler era pronto a ritentare dieci volte per ottenere di "far sedimentare" nel suo lavoro "la materia in eccesso": "...to try anything ten times/if so excessive matter can be settled" (da *Her Vertical Smile*, 1988).

La prefazione a *Una terra senza peccato*, presenta bene, con calore, esaurientemente Thomas Kinsella, sintetizzando gli aspetti di un poeta che dichiara apertamente, come del resto ha fatto prima di lui un altro grande poeta irlandese, Louis MacNeice (nato nel 1907, mentre Kinsella è del 1928) che la poesia è tutt'altro che indipendente dalla vita del poeta; anzi è condizionata non tanto dall'esperienza quanto dalla comprensione e dalla metabolizzazione dell'esperienza. Donde l'esempio di Mahler.

La poesia di Kinsella è costruita "intorno alla trama caratteristica di un confronto con l'oscurità, che sfocia in un momento di illuminazione e (auto)riconoscimento"; è una poesia "ricca di descrizioni, narrazioni, favole e allegorie" che tendono a rappresentare

appunto "il desiderio di afferrare la struttura che soggiace al caos"; la poesia, anche solo per un momento, anche solo in un barbaglio di luce, deve far intravedere la struttura sottesa alla frammentarietà, deve opporre l'ordine al disordine. La propensione all'allegoria di Kinsella diventa, allora, anche una posizione filosofica, un atto di fede, perché veramente non ci può essere allegoria senza una forma di fede (Joyce, non a caso, scriveva a Lady Gregory di avere una fede grandissima). Ma il senso della propria identità che procede dalla poesia è provvisorio, si spegne dopo il momentaneo barbaglio di luce, e per questo il poeta deve ricominciare a scrivere e produrre altra poesia.

Nella monografia dedicata a Kinsella, pubblicata nella Twayne's English Authors Series, Donatella Abbate Badin sottolinea il rapporto di poesia e vita in Kinsella, e divide fondamentalmente la sua produzione in tre fasi: la prima dai tardi anni cinquanta agli anni sessanta, che include *Nightwalker and Other Poems*; la seconda situata negli anni settanta, quella in cui Kinsella comincia a studiare Jung e pubblica da solo le sue poesie in eleganti, deliziosi volumetti nella piccola artigianale e raffinatissima casa editrice che fonda a Dublino e chiama Peppercanister; la terza, quella attuale e in corso, nella quale Kinsella ha pubblicato *Blood and Family* (1988) e *From Centre City* (1994).

Nell'antologia la Abbate Badin ha cercato di rappresentare esaurientemente tutte le fasi da lei stessa indicate, tanto quanto si può fare in un'antologia, che per costruzione deve anche sopprimere, rinunciare. Le poesie incluse sono tradotte quasi tutte dalla stessa Abbate badin, salvo due tradotte da Giuseppe Serpillo, un ospite e collega da anni cultore di Irish Studies e di poesia in particolare (a lui si devono traduzioni di Kavanagh e di numerosi altri poeti).

Tra le poesie della prima sezione, la prima, *Night Songs*, dal titolo felicemente tradotto *Notturni*, è un *introibo* intensamente kinselliano; bellissima nell'originale, è poesia anche in traduzione, e questo è dire molto: "Ora, prima di dormire, / il mio cuore è reciso, / di nulla - né di poesia né d'amore - / capace. / Gira e rigira ancora nella stanza, / ahimé, il leopardo storpio. / Zampa di velluto, luce gialla / configurata nei suoi occhi /...Piano, mano mia; è mansueto" (p. 29). Amando molto Mangan, ho subito cercato *Clarence Mangan*, trovandola antologizzata e tradotta con intensità "Più tardi, prigioniero di una posa folle, appellandomi all'umanità intera, / io che ero impaziente, pieno di voglia di piacere, gridai il mio timore / che qualcosa non andasse" (p.33). Troviamo in questa prima sezione la lunga e paradigmatica *Downstream*,

una delle più note, tradotta con *Seguendo la corrente*, "I remi affondarono di nuovo nel crepuscolo riflesso" fino all'ultimo musicalissimo verso "frugando l'oscurità per trovare un approdo" (pp. 37-41).

A un certo punto del suo *progress* Kinsella si è rivolto con grande serietà e perizia allo studio del passato letterario d'Irlanda (nota la sua lodatissima traduzione, uscita a Dublino per la Dolmen Press nel 1969, del *Táin Bó Cuailnge*, alla quale ha dedicato quindici anni). In queste pagine, della sua attenzione per il passato, oltre alla poesia dedicata a Mangan, troviamo quella dedicata a Egan O'Rahilly (Aodhagán Ó Rathaille), e inoltre *Tara e King John's Castle*. Ma l'ultima che vorrei ricordare è *Secret Garden*, la cui traduzione è fra le migliori della raccolta: "Questo luogo si sta facendo impervio. Fruste di rovo / strisciano nel prato: da ogni lato / rami lucidi, induriti, bevono la rugiada. / Mondi minuscoli, goccia a goccia, tremano / su spine e foglie; si dissolveranno. / Il silenzio sussurra intorno a noi: / avvizzisci, avvizzisci, visibile, invisibile!" (p.53).

La seconda fase, quella del *Peppercanister* e dell'avvicinamento alle idee junghiane, inizia con la lunga sequenza (una forma che, ci dice la curatrice, piace molto a Kinsella) senza titolo, che inizia "hesitate, cease to exist, glitter again", preceduta da una quartina in corsivo, che non perde le sue qualità inquietanti nella traduzione: "Un serpente uscito dal vuoto mi guizza in bocca, succhiando / la tripla oscurità. Alcuni volti antichi / si staccano in un girotondo. Più in fondo ancora, / un tessuto delicato e distinto lento prende forma" (p.67). Da *Notes from the Land of the Dead* troviamo poi *A Hand of Solo*, *Ancestor* (tradotto da Serpillo), *Survivor* e altre.

Nonostante al lettore che ami Kinsella questa antologia possa sembrare breve, in realtà è troppo ampia per citarne tutto quello che meriterebbe di essere segnalato. Non si può esimersi, però, dal ricordare *Finistère*, poemetto difficile, che ha radici nell'amore di Kinsella per il *Lebor Gabála Érenn*, il *Libro delle invasioni*, e che comunica suggestioni di inconscio collettivo nazionale. Alcuni versi di *Finistère* possono, per esempio, aver lasciato segni nella poesia di Heaney.

La fase più recente di Kinsella è rappresentata da poesie da *Blood and Family* (1988) e da *From Centre City* (1994). Poesia, questa, "caratterizzata da compostezza e semplicità", ma sempre poesia non facile, stratificata e allusiva, tecnicamente affinata e raffinata, come *Entrance*, tradotta *Introito*: "I corvi tergevano l'umido cielo serale /.../ Ci fermammo / con le nostre semicertezze: / che l'amore è / stringersi semplicemente, / mettersi ferocemente in questione" (p.113). L'antologia

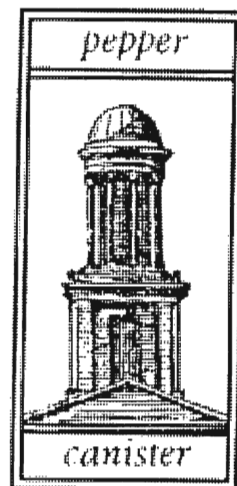
si chiude con la breve, e senza titolo, "I have known the hissing assemblies" e contro versi colmi di armonia e dignità, resi con fedeltà e tenerezza: "ho voltato le spalle in un gesto di rifiuto / portando al volto una manciata di lunghi / fili di dolce erba grigia" (p.157).

Come si è accennato, l'antologia trova un completamento, e un solido aiuto di lettura, nella monografia *Thomas Kinsella*, che la Abbate Badin ha recentemente pubblicato negli Stati Uniti. Come dice l'autrice nella *Preface*, non c'era fino a ora un'opera sufficientemente recente e completa dedicata a Kinsella, che rimane pertanto un poeta non vastamente conosciuto, mentre dovrebbe esserlo. Quel vuoto viene colmato proprio da questo libro. La Abbate Badin per prima cosa afferma, contro un'opinione generalmente espressa, la continuità della poesia kinselliana, enfatizzando che, anche se la sua prima poesia e quella dopo la svolta del 1968 possono sembrare lontane, in realtà non lo sono per la coerenza dei temi e dei problemi, che Kinsella si pone senza soluzione di continuità dalle prime poesie a oggi. La carriera poetica di Kinsella viene divisa nelle tre fasi di cui si è detto; vengono indagati gli aspetti più significativi della carriera del poeta, da quello biografico personale, a quello culturale e della sua attività di studioso, fino a quello psicologico, politico e satirico.

Il primo capitolo è dedicato alla vita di Kinsella; si tratta dichiaratamente di una tradizionale *Biographical Introduction*, che è necessaria, e per molti aspetti decisamente nuova, proprio per quanto si è detto del rapporto arte e vita nella poesia di Kinsella, e per il suo concetto di poesia, vista come mezzo per dare ordine al caos frammentario dell'esperienza. Anche il secondo capitolo, *Aims and Continuities*, è una forma di preparazione alla analisi più diretta delle opere; portando il discorso direttamente dentro il cuore delle tematiche dell'autore, si raggiunge la fondazione intellettuale delle sue poesie. Seguono quattro ampi capitoli, utilissimi per gli studiosi, utilissimi per gli studenti, nei quali la Abbate Badin, sostenendo le sue tesi con i testi, percorre la carriera di Kinsella, dalla sua *Early Poetry: 1956-1961*, attraverso *Nightwalker* e la fase ispirata a Jung, al periodo del *Peppercanister, 1988-1994*. Al periodo del *Peppercanister* è necessario dedicare duplice attenzione, perché entra in gioco anche la parte concreta, fattuale, artigianale, della produzione dei libri, il gusto per l'oggetto-libro e per tutti i suoi aspetti formali. I due capitoli conclusivi sono dedicati al *Political Kinsella*, dove fra l'altro viene analizzata la famosissima *Butcher's Dozen*, e dove viene fuori molto chiaramente il rapporto di Kinsella con il passato tragico dell'Irlanda, e, infine, al

posto che Kinsella occupa nella tradizione: "The whole tradition, past and present, myths and realities, is part of Kinsella's subject matter. His poetry interacts with a petty Ireland as well as with a nation which has not realized that violence is not redemptive...Because of the way his poetry has reflected and interacted with the present, and has assimilated the past in a totally original construct, Kinsella has produced a most remarkable body of poetry" (p.191). E questo, forse, è il merito maggiore di Kinsella, oltre al ritmo e al suono dei suoi versi, aver assimilato passato e presente nella sua costruzione poetica. Come ultima cosa l'autrice ci ricorda che anche oggi Kinsella continua a scrivere. Corredato di ampi apparati bibliografici, il lavoro della Abbate Badin è un contributo importante, non solo per la conoscenza di Thomas Kinsella, ma anche in senso più ampio per gli Irish Studies.

Francesca Romana Paci



**Frank McCourt, *Le ceneri di Angela*,
tr. it. di Claudia Valeria Letizia,
Milano, Adelphi, 1997, pp. 377**

Frank McCourt's *Angela's Ashes* is an evocation of Limerick in the forties, in which the point of view and language of a growing child, through its dry, uncomprehending matter-of-factness, deflates the sentimentality of such topoi as infant death, the pains of an all-suffering mother, the irresponsibility of a drunken father and transforms the tear-jerking saga of a family trying to survive unbelievable misery into a luminous work of measured pathos and humour. But the novel (or, rather, autobiographical memoir) does not stop at that: through the irony of the narrator's naive repetition of nationalist and religious stereotypes, and his occasional childish comments on them, McCourt offers a scathing portrait of Irish pieties; The mature writer's memory of how the child perceived reality is not innocent: by selecting some specific details it foregrounds the targets of his criticism. Never, however, does he indulge in passing judgment: this is the role of the reader who draws his conclusions from what the child does not understand.

A book fares well in translation when its chief merit lies in the originality of its construction or of its content. But this is not the case here. *Angela's Ashes* does not shine for an avantgarde structuring nor for a sophisticated handling of point of view, which remains that of an ageless, innocent child whether the narration regards events that took place in Brooklyn when Frankie (McCourt's autobiographical hero) was four or five, or in Limerick where he grew up until, at the age of nineteen, he was finally able to end the nightmare and return to the land of his dreams, America. The narration is chronologically organized, one birthday after another, one drunken bout after another, one death by consumption after another. The structure is the sequential one of a child's narrative with its "and then and then and then" pattern. And yet that which, after a while, might appear monotonous and repetitive becomes endearing, indeed powerful thanks to the quality of the language and the imperturbable humour through which the events are narrated.

Where style makes the difference, a sensitive translation becomes all the more crucial for the correct appreciation of the subtleties of the novel. McCourt has apparently been fortunate with his translators and *Angela's Ashes*, at this writing, is among the top bestsellers in Italy, France and Germany, receiving everywhere warm applause that matches the success the memoir has met with in the English

speaking world (*Time* magazine book-of-the-year award for 1996, Pulitzer prize for 1997). I cannot judge of the quality of the other translations, but Claudia Valeria Letizia in Italy has done a splendid job in rendering the deceptively simple voice of the narrator and in performing an act of cultural mediation which gives credibility to the many Irish sayings, songs, superstitions and, especially, to the so quintessentially Irish rhetoric of church and nation.

And yet, for all the translator's efforts, the Irish specificity of the novel is lost. The Irish flavour, due to special constructions and idiomatic expressions, grammatical and syntactical deformations, the graphic devices to transcribe specific accents must perforce be sacrificed: Letizia adopts Roman inflections to suggest the use of Irish (*pupo, nini, mo', ma la volete pianta', mozzicare*, etc.) and finds different procedures to give the sense that the language being used is non-standard English. Although the Irish specificity is sacrificed, however, McCourt's characteristic way of writing, the deadpan, childish use of language, is preserved. She finds babyish equivalents for the babble of Frankie's little brothers ("Vojo Ollie, Ollie giocare"). Nursery rhymes, songs and games are adapted rather than translated ("vola vola vola" for "upsy daisy"; "batti batti le manine" for "Clap hands, clap hands, / Till Daddy comes home", p. 32). Overall there is a brave attempt at domesticating the text with its rich intertextual fabric of song snatches; quotations from poems, prayers, sermons; school-lore mindlessly repeated; plot of national sagas or of films.

Nationalist rhetoric plays a large role in the novel and memories of the Cyclops episode crop up when pub goers mention "the perfidy of the English" or brag about having done "their bit". An amusing twist to the topos of the drunken father turning maudlin and patriotic appears in the oft repeated scene of Malachy McCourt who comes home singing Kevin Barry and Roddy McCorley (according to the amount of beer imbibed), gets the children out of bed to stand in their shirts and promise to die for Ireland. Songs are always a problem in translation, and one wonders whether they should be translated or left in the original. In *Angela's Ashes* there are too many of them not to translate them: Letizia uses doggerel or free rhyme, according to the different registers of the many patriotic and sentimental songs embedded in the text: at times she obtains good results, at other times the songs sound stilted and unnatural. Here is her rendition of Roddy McCorley, the song which signals Malachy McCourt's drunken homecomings: "Su per la strada stretta andava / giovane, fiero e col sorriso. / La crierad'oro

gli inanellava / il cappio stretto sotto il viso."

Translating the vacuous rhetoric of nationalist discourse is an act of cultural mediation which Letizia achieves convincingly, and although these are characteristically Irish episodes they may have painfully familiar resonances for older Italian readers. Nor are the racial slurs and stereotypes about Americans, or, worse still, about the North ("Cosa ci si può aspettare da uno con l'accento del Nord?") difficult to understand by an Italian.

Irony about the Church travels well from one Catholic country to another. Ejaculations such as *Gesummaria* sound natural as do the ritual formulas of confession ("Mi benedica, Padre, perché ho peccato...e tu per penitenza recita un 'Ave Maria e un Padre Nostro", or the children's prayers ("Dio benedica il Papa, Dio benedica Mamma, Dio benedica la nostra sorellina e i nostri fratellini morti, Dio benedica l'Irlanda, Dio benedica De Valera, e Dio benedica chiunque dia un lavoro a Papà"). The adherence is perfect and the rhythms right. Many sympathetic smiles will undoubtedly accompany the amusing details of Frankie's preparation to the first communion, stereotyped in both countries as "The most beautiful day of my life" ("Il più bel giorno della mia vita"). There are unforgettable scenes such as the first confession, reminiscent of Frank O'Connor stories, or the Holy Communion practice when the children are taught to stick out their tongues and receive bits of the *Limerick Leader* and have to wait for the paper to melt in their mouths. If the wafer falls down they will have to lick the floor to pick it up. Similar threats ("ti farò pulire il pavimento con la lingua") were also the staple of Italian classroom practices. All the little absurdities of ritual and dogma are magnified by the priests' and teachers' obtuseness and the children's apparently uncritical acceptance. The set scene is elaborately described day of Frankie's First Communion with its comical ending when the child throws up his breakfast and the grandmother despairingly complains "I have God in me backyard" and sends Frankie to confession.

McCourt's attitude towards the Church, however, is not always so amused and benevolent and the scathing attacks raised against the narrowness, the hypocrisy and the superstitions of the Church of one Catholic country will not be lost when translated into the language of another country which has experienced the same sort of intellectual and moral oppression. The priest's words about "the little black babies in Africa" ("quei negretti cui è stata negata la conoscenza del corpo mistico di Cristo") sound just as true in one language or the other because missionary and colonialist rhetoric has been the same in both

countries. Frankie's mother does not mince her words against the priests who show to favour the wealthy over the poor, as when there is no room for Frankie as an altar-boy, although he knows the responses of the Mass in Latin, or he is denied a scholarship in spite of his talent and his great need.

Nationalism and bigotry as well as the hypocrisy of the Church are laid bare especially through the device of the child repeating uncomprehendingly what he hears and is taught. Since this happens mostly at school, a third, all-out attack is launched against this institution. Children are indoctrinated and taught intolerance, as when the master considers the history of Ireland "Haven't we bared our necks to the Protestant ax? Haven't we mounted the scaffold, singing, as if embarking on a picnic, haven't we, boys?" and the children repeat "We have, sir. / What have we done, boys? / Bared our necks to the Protestant ax, sir. / And? / Mounted the scaffold singing, sir." A translator needs to get the bloated rhetoric and the rhythm of the parrotlike repetitions right in order to transmit the scathing criticism against the role of church and school in society and, again, Letizia finds the proper tone when she translates "Non abbiamo offerto il collo all'ascia protestante? Non siamo saliti sul patibolo cantando, come se andassimo a fare una scampagnata? Nevvero, Bambini? / Si, signor Maestro".

The memoir, however, is not solely a devastating denunciation of Ireland and its institutions; Joyce has been mentioned by critics as a model (as Joyce always is), but the power of the novel flows, I believe, from McCourt's turning inside out the paradigm of "weepy Irishness". This account of catastrophic events, beating even Dickens on the theme of child death, is animated by a great generosity and a spirit of forbearance and love. Stoical in its approach to poverty and human suffering, the novel falls comfortably into the genre of those works of art which are able to deal humorously with misery, death, violence, hatred, the whole ragbag of modern life. Irish readers will think of Roddy Doyle or of Robert McLiam Wilson; Italian readers will remember a recent highly successful film where the comedian Roberto Benigni can make audiences smile even as he deals with the Holocaust, the horror of which remains, however, undiminished. All these works confirm Nobel Prize, dario Fo's tenet that nothing is stronger than a truth that makes you laugh ("Nulla è più forte della verità che fa ridere").

The descriptions of misery in Limerick are all the more heart-rending, the denunciations against Church and nationalism all the more devastating because of the humour and the generous spirit of the narrator. And there

will be a consoling note for the Italian reader who, with a tear in his eye, a smile on his lips and indignation in his heart has ambled through so much suffering. As the miserable dwelling of the McCourts repeatedly flooded in the winter, the family had to escape to the upstairs room: while the downstairs - "Ireland" - was wet and cold, the upstairs was "Italy" - warm and dry.

The joy of snuggling in "Italy" pervades the whole book.

Donatella Abbate Badin

Bernard Mac Laverty, *Grace Notes*, London, Jonathan Cape, 1997

Mentre tutti i cittadini d'Irlanda, nella Repubblica come nelle 'Sei contee', stanno preparandosi a votare importanti emendamenti costituzionali che modificheranno le relazioni tra nord e sud e internazionali a seguito del "Belfast Settlement" dell'aprile 1998, nelle librerie delle loro città si allestiscono tempestivamente sezioni dedicate alla "letteratura del conflitto", e vengono riproposti i film che in questi vent'anni si sono impegnati a rappresentare e dare risposte ai problemi che hanno così a lungo tormentato questa terra. Intanto ai simposi celebrativi degli "United Irishmen" del 1798 si affiancano quelli che trattano la cultura del nord.

Questa atmosfera di attenzione - assieme alla voga della narrativa sull'infanzia come luogo di ricupero di un mondo che sta rapidamente sparendo - può forse essere tra le ragioni del successo del più recente romanzo di Bernard Mac Laverty, ora candidato a premi prestigiosi (tra cui il Booker Prize 1997 e il Book of the Year Award 1998) e di cui è già annunciata la traduzione italiana presso Guanda. Parliamo di *Grace Notes*, titolo che riprende un'espressione del linguaggio musicale e che potrebbe essere tradotto "Note di passaggio", facendo tuttavia perdere in tal modo il significativo riferimento alla "grazia".

Nato a Belfast nel 1942, di formazione cattolica, Mac Laverty aveva lavorato a Edimburgo e nell'isola di Islay prima di dedicarsi completamente alla scrittura creativa - romanzi, racconti brevi e narrativa per l'infanzia - e alla televisione.

Il conflitto del nord, pur non essendo il tema centrale, costituiva già il sottofondo dei suoi primi lavori. *Cal*, scritto nel 1983, è la storia di un giovane cattolico di Belfast coinvolto, benché riluttante, in una missione dell'IRA in cui viene ucciso un poliziotto protestante. Il romanzo sgrana la struggente relazione d'amore tra Cal e la vedova della vittima, anticipando alcuni dei temi che si trovano ora in *Grace Notes*: la violenza della vita quotidiana a Belfast, il desiderio di fuga, la possibilità di amore tra persone che appartengono a comunità tra loro in lotta, l'importanza della tenerezza nell'orrore del conflitto, e, non ultima, l'attrazione-repulsione verso il ritmo dei tamburi che scandiscono le marce protestanti attraverso la città durante le ineluttabili ricorrenze storico-religiose.

I "troubles" facevano da sfondo anche a *My Dear Palestrina*, nella raccolta *A Time to Dance* del 1982, la storia delicata della relazione tra un ragazzino e la sua insegnante di musica. In questo ultimo coinvolgente

lavoro di Mac Laverty ad essere messa in primo piano è proprio la musica. Essa è il filo rosso, la grande scoperta che scandisce la vita della protagonista, bambina a Belfast, adulta ad Islay. La incontriamo, all'inizio del libro, durante il suo viaggio di ritorno verso la casa di Belfast per assistere al funerale del padre, con cui da anni non ha avuto più rapporti. Durante questo penoso *coming back* Catherine filtra i ricordi: il bus si ferma all'incrocio dove gli "Orangisti di re Billy" organizzavano le loro gare con i tamburi, ed ecco riemergere l'infanzia: il sabato sera, quando quel suono minaccioso come di tuono rimbombava nella cucina della famiglia cattolica e faceva esclamare alla madre "Rieccoli. Sempre la solita storia". Ma poi aveva scoperto che, udito in altro contesto, quello spaventoso "rullo tribale di tamburi di guerra" poteva anche essere eccitante: un giorno le era capitato di vedere e ascoltare da vicino quegli enormi strumenti e ne era rimasta affascinata: aveva sentito che il cielo e la terra intorno a lei palpitavano con la stessa cadenza. Il suono in sé è buono, il ritmo è vita: questo sembra il senso di quelle emozioni infantili.

La bambina impara a catturare il ritmo di ogni esperienza e sembra avere in questo buoni insegnanti: dapprima la nonna, amorevole e piena di vita, che le recita filastrocche e "pedala cantando sulla macchina da cucire Singer"; poi la straordinaria maestra di pianoforte. "Catherine, batti le mani per dirmi come ti chiami" le dice la maestra durante la prima lezione, e Catherine capisce: riproduce la cadenza del proprio nome, sette piccole battute di mani con le pause, che corrispondono al modo di pronunciarlo. "Quel ritmo era lei". Ritmo e parole sono associate. La ragazza ascolta il ritmo e comincia a scrivere. Vince premi. Un compositore, una donna compositore. Rarità anche linguistica.

Ci sono poi nella sua vita i grandi insegnamenti: quelli del musicista cinese che parla di "pre-udito", di "udito interiore", e afferma che il silenzio può essere una qualsiasi parte del suono, e chiede: "Siete voi a comporre la musica o è la musica che compone voi? " e ancora "Dove sono le note fra le note?"; e l'insegnamento senza parole del compositore russo che Catherine è andata a conoscere a Kiev (città, come Belfast, sospesa tra due mondi) e da cui viene condotta nel refettorio di una chiesa dove essa è illuminata dall'esperienza di un coro: il basso profondo degli uomini, i soprani e i contralti delle donne - mogano e teak, voci d'oro e d'argento - e voci dei preti con fioriture e note di passaggio. Attorno a sé, nella chiesa, vede dappertutto i segni del dolore e della sofferenza umana, ma la musica lenisce, soddisfa esigenze profonde. La funzione appagante e risanatrice

della musica diventa il tema del romanzo.

Di fronte a una relazione distruttiva e a una figlia nata "per sbaglio", a una depressione che sembra non avere via d'uscita, Catherine sa ricostruire se stessa e il suo rapporto con la sua bambina soltanto da quando riesce a catturare e interiorizzare la cadenza del mare. Sa attraversare violenza e sofferenza cogliendone le scansioni, cogliendo la "musica di ciò che accade" (quella che, secondo il mitico eroe Finn, è la più dolce musica del mondo).

Il libro si chiude sui suoni dei tamburi di Lambeg che ritmano in una sala da concerto: è la coraggiosa, impressionante opera di Catherine Mac Kenna, compositore ormai affermato. Grazie alla misuratissima, sospesa e tersa prosa di Bernard Mac Laverty, la loro cadenza sembrerà risuonare a lungo nei suoi lettori.

Melita Cataldi

Eoin Mc Namee, *Resurrection Man*, Torino, Einaudi, 1997; Picador, 1994

Resurrection Man is possibly the harshest, cruellest novel to come out of Northern Ireland in the last thirty years, and certainly one of the most powerful. Contrary to what one might have expected, it is not a Troubles thriller but rather a portrayal of the deranged and sadistic personality of a Loyalist killer, Victor Kelly. The book is all the more disturbing since it is not entirely a work of fiction, but is clearly inspired by the deeds of the most brutal unit of Loyalist killers in the history of the Troubles, the so-called Shankill Butchers, "the greatest mass murderers in British criminal history" (Martin Dillon, *God and the Gun - The Church and Irish Terrorism*, p. 19). The fictional character of Victor Kelly, the protagonist, is modelled on Lenny Murphy, the leader of the group described by J. Bowyer Bell in his *The Irish Troubles - A Generation of Violence 1967-1992* as "a violent psychopath who had gathered around him a small core of bigots, misfits, and petty criminals" (p.460). The crimes of the Shankill Butchers, which started in 1975 and continued for some years, still nowadays stand out as the most ruthless, violent and gruesome series of killings to have been carried out in the North. These killings had little or nothing to do with politics or political commitment; they were simply a question of sheer and brutal violence. Before killing, Murphy and his gang savagely tortured their victims with knives, meat cleavers, axes and other cutting implements, often suspending the bodies from roofs and then slowly stabbing them to an agonising death. Murphy, though imprisoned several times, was eventually shot in 1982 while leaving his girlfriend's home in Belfast. Though the gunmen were two members of the IRA, evidence shows that they were acting on intelligence received from the Loyalist paramilitary organizations: Murphy's unrestrained and uncontrollable thirst of blood had become a problem even for his fellow-fighters.

Mc Namee's *Resurrection Man* is a fictionalized version of Murphy's life. With its detached, matter-of-fact and somewhat conversational and colloquial style, this "book of evidence" positively shocks the reader into an awareness of the reality and horror of physical violence and in particular of torture, which is impossible to forget even when the pages have been read and the closed book sits on the table. The front cover itself - which depicts the anguished, screaming face of the victim and, on top of it, a superimposed photograph-like shot of the single, wide-open eye of the killer staring out at the reader with detached and

cold curiosity - is extremely disturbing, as it points directly to an important element in the book: the relationship established between the victim and his killer.

The novel, set in the mid-seventies, tells the story of the rise and the fall of Victor Kelly, a young, working-class Protestant who, from a very early career as a petty criminal, becomes a prominent figure in the UVF. After forming his own unit - the "Resurrection Men", as they will later be called - he embarks on what might be termed a highly successful career as a sectarian killer. As the killings become more and more cruel, Victor's deranged personality slowly loses itself in a cold spiral of madness which is all the more frightening since it is portrayed in its "normality" - so to speak - from within. At the end Victor is finally betrayed by one of his men, Billy Mc Clure, and eliminated presumably by his own side for having become an uncontrollable element of terror and fear in the city.

In the book the sectarian element is almost taken for granted by the author, and only lingered upon in one or two extremely brief passages. The working class Loyalist Belfast created by McNamee is simply a location for sheer violence and brutal murder. The characters who live in this city are more accustomed to violent death than to anything else and talk about arms the way ordinary people might talk about cars; they see nothing peculiar in discussing the best way to kill a victim over a drink in a pub.

For this reason, Victor's hatred for Catholics - which of course does exist and is all the more potent because his name, "Kelly", leads him to be often mistaken for a "Taig" - does not play a major part in his desire to kill; likewise, his devotion to Protestant Ulster and its cause is extremely secondary. The prime motivations for his deeds seem to be an obscure aspiration towards power, which for Victor means control through violence over his subjects-victims, and an ambition to achieve fame, which he is convinced he has truly earned. Thus his killing of Catholics is not part of any political or ideological agenda or belief, but a sort of religious rite in which the victim almost gratefully acknowledges and reveres the power of his killer, who in turn is made into a legendary figure by this very death. This is why most of Victor's victims are made to kneel as if to pray or are found with their arms folded across their chests, the way corpses are laid out for a funeral.

This pseudo-religious, ritualistic dimension, signalled to the reader in the first place by the name given to Victor's unit, becomes particularly clear in the second part of the book, which follows the protagonist's slow descent into madness after his release from the Long

Kesh internment camp. The change in Victor's attitude is clearly perceived by Heather, Victor's girlfriend, and associated with the figure of a young minister she had heard preaching in the Baptist Church. Later on in the book Victor, by now obsessed with the idea of betrayal, wrongly suspects Flaps Mc Arthur (a harmless simpleton who runs errands for Victor's unit and can hardly put two words together) of having become an informer and decides to kill him in front of everybody else during a unit meeting in their drinking place, the "Pot Luck". Again there is a heavy religious connotation to the scene, where Victor's men are the faithful gathered in the church and Victor is their fanatical preacher, his words providing an uneasy echo of those of the Bible.

"I have been reluctant to admit that one among us has gone and sold his birthright." His voice was soft again. He was talking in a style his audience were accustomed to. The preacher's formal madness. The voice pitched and commanding. The vocabulary of flood and plague. The audience swayed now, attuned to themes of wrath and mercy. When Victor stopped talking there was absolute silence. Suddenly he raised the pistol and pointed into the front row.

"Come on up here, Flaps." (RM165)

Again, the state of mind of the onlookers is described by McNamee in pseudo-Christian terms.

The audience looked on, convinced that this would be a spectacle of redemption and that Flaps would emerge from the ordeal, purged and godly. They would be stirred to pity by a stumbling confession and find themselves warmed in the end by the possibility of redemption. (RM 165).

That Victor's slow descent into madness is so heavily associated with religion and religious fanaticism is in no sense accidental, since in the novels from the North religious figures such as priests and ministers are always associated with bigotry, prejudice and fanaticism in the best cases, madness, blood and death in the worst.

The ritualistic connotation of Victor's killing is emphasized not only by the kneeling position that he demands from his victims, but also by the fact that he consciously chooses to use a knife to kill. The knife is for Victor the only weapon that counts, the only way "to do someone" (RM 8). Killing with the knife, as opposed to killing with a gun, means going back to a more "traditional", a more primitive way of killing, which suggests the ancient,

archaic rites of blood sacrifice.

"The killer would demand ritual. He would sever the throat regardless of arterial blood. He would hold the knife aloft. (RM15-16).

The picture of Victor holding the knife aloft over his victim's body is one of the most powerful ones of the whole book, as it summons up in the reader's mind a whole bundle of images and sacrificial scenes, from that of an ancient priest offering his victim's blood to terrible and ruthless gods, to that of Abraham stretching out his hand and seizing the knife to kill his son Isaac, to that of Anthony Perkins - another mother-obsessed son - killing Janet Leigh while she is enjoying her night shower at the beginning of Alfred Hitchcock's *Psycho*.

Knife-killing communicates the idea of more blood and more cruelty also because it supplies a direct contact with the victim and denotes not only a desire to inflict death upon him, but also to be part of his death, to *feel it happening* through the knife itself, which thus becomes an extended part of the killer's body. As such, of course, the knife also carries a very strong sexual connotation, a quality which in *Resurrection Man* is confirmed by the fact that sex and killing for Victor - as for so many of the killers in the novels on the Troubles - are very closely linked activities. This connection is described very early in the book, not through Victor's psyche, which, like that of his father, is very rarely penetrated by the writer, but through that of his victims/lovers.

Victor could have any woman he wanted. Click his fingers. But the women only lasted one or two nights. They'd look into his face when they were alone with him and get frightened. Looking into Victor's blue eyes when you were fucking was like watching a televised account of your own death, a disconsolate epic. (RM 11).

Heather too, though much later on, will come to register the fact that there is a parallel between being touched by Victor during an act of love and during one of death.

In Victor's mind sex and love are profoundly separate concepts and women are not the object of his passion. In this sense, the only pseudo-romantic feeling the reader is able to detect in him is directed towards his mother Dorcas. Often he also talks to her in a gangster-like manner that sees him cast in the role of the hard guy and her as his "doll" to be saved and protected.

"Your da has me tortured," she said.

"Never mind, ma," Victor said. "That guy ain't going to do nothing to you, dollface."

Dorcas laughed.

"Me and yous going to fill that guy full of lead, blow this town." (10)

The common enemy to be eliminated is, of course, the father. And in this Mc Namee's novel explores and recodes a thematic motif which runs throughout Irish literature *tout court*. In the Western tradition the clash between father and son, the slaying/repudiation of the first by the latter is a theme as old as myth and literature itself and has been part of our archetypes since Chronos the Titan chased away his father-tyrant Uranus, and was in turn chased away by his own son Jupiter, who thus became the king of the Universe and of all men. Irish literature too has offered many very important texts centred around this theme: Joyce, O'Casey, Synge, Kavanagh, to name but a few, and later on Brian Friel, Tom Murphy and Hugh Leonard.

In *Resurrection Man* the pattern of the inadequate or absent father and long-suffering mother is restated, yet with a remarkable difference, since Victor's father James is not the typical drunken, abusive, violent, often unemployed and overly talkative Irish father, nor the oppressive and authoritarian figure which does not allow his son to become an independent adult; no, on the contrary, James Kelly comes across as a rather harmless figure, a man who works every day of his life down at the docks, who does not drink, who never screams at his wife nor at his only son and never beats them. James is the most mysterious presence in the book, and the mystery that surrounds him comes mainly from the fact that he is the only character whose mind the otherwise omniscient narrator chooses never to penetrate. This impenetrability is stressed by his dominant, and very unIrish, trait, that is *silence*. That this silence is never questioned constitutes one of the book's weak points, since James's mental and physical absence leaves quite a detectable trace in his son's dysfunctional personality.

The first hints at this connection are given to the reader by the least alert of all the characters in the book, that is Dorcas Kelly, Victor's loving mother and James's long-suffering wife. In the same way as she is the one and only object of Victor's passion, he is the one and only object of her love. Totally blinded by the affection she feels for him, Dorcas is completely unaware of Victor's real personality and is unable to suspect even the slightest hint of evil in him. She remains convinced to the very end of his innocence and even in later years will think that all he wanted to be was "a mature and responsible member of society, loyal to the crown and devoted to his mother"(3). Yet, it is she who, from the very

beginning, reads her husband's silence as a form of madness and somehow unconsciously connects it to her own son's slow descent into mental derangement. When Victor comes out of prison after his year in Long Kesh, Dorcas senses in him a new "quietness to put her in mind of his father James" (143), her unconscious way of detecting the beginning of that madness which will lead him to his death.

The deep and perverse relationship existing between Victor's psyche and his father's remains somewhat hidden in the pages of the book and is made evident only through very subtle correspondences. In part two of the novel, when Victor goes back to his gruesome activities, the reader learns that James - who so far has never appeared in the book, though his presence has been evoked a couple of times - has from the very beginning been collecting clippings from the articles dealing and describing the knife-killings. He studies them carefully, underlining some of the names and putting question marks near some of the others, he hides them in a box which he keeps in his pigeon house and at some point starts reading them to Dorcas, inventing new details which are not on paper in a voice which for Dorcas is "like the voice of a minister in church that says no matter how much you fear you do not fear enough. It drove her to distraction." (144). Father and son, therefore, speak the same language of religious madness with the same voice, a voice which talks about knives, victims, blood and terrifying deaths. It is no surprise, then, that a few lines further on, in a clearly sexual context - she is telling the narrator that James, in spite of the total lack of communication, still comes to her bed at night to claim his marital rights - Dorcas states that "A husband is a thing like a *knife*. He is a cause of pain" (*RM* 144).

The hatred existing between father and son is never voiced or acted out in the book, and the confrontation between them is not witnessed by the reader. At some point towards the end of the story, though, we are given to understand that Victor has told his father that those knife-killings are all his own doing. A few days later, James suffers a stroke which leaves him completely paralysed. Like his son's descent into madness, so James's descent into silence is now permanent and irreversible.

The last encounter between father and son, which takes place straight before Victor's death, is an extremely important one, since during it the one and only murder which Victor had always wanted to commit is finally, albeit only virtually, acted out. When Victor arrives home, Dorcas is about to shave her husband, and Victor offers to do it for her while she goes to make dinner. The shaving

scene is described in minute detail, and in this sense it is the only "knife scene" to actually take place in the book (none of the killings are described as they happen). Possessed with the same awareness as James's of Victor's terrifying ways with the knife, the reader is compelled to follow this last ceremony from James's (that is, once again the victim's) point of view: Victor's testing of the razor edge, his dipping it in the water bowl, and then the blade slowly touching "the neck sinews, the windpipe, the carotid artery, as though there was something instructive in the anatomy itself, an atavistic revelation beneath the surface of the skin"(226). "That's you done, da" says Victor, at the end. Few minutes later, Victor dies his very unheroic death under his mother's eyes, "no last rueful gangster's smile, goodbye world" (230).

Resurrection Man is also the first text to be written not from outside the world of violence, so to speak, but from inside it. It is as if Mc Namee, a young Catholic writer from Co. Down, in deciding to write his novel about the most violent and blood-curdling episode of Northern Irish violence, was choosing to contemplate violence in its essence: Victor Kelly, the protagonist, and the world he comes from are the violence of the North, a violence which in a sense has ceased to be sectarian or racial but is just violence in its very essence, *evil* out of control, reminiscent of the *horror* the reader finds at the centre of Conrad's *Heart of Darkness*. In this sense, this tale of fear, madness and death which is *Resurrection Man* could have been set anywhere, from America's violent ghettos to contemporary Bosnia Herzegovina. The book is both a morbid and a terrifying study of the darkest side of human nature.

Laura Pelaschiar

Dora Murphy, *Sotto gli occhi di uno sbirro (The Watched and Other Stories)*, traduzione e cura di Rosangela Barone, Faenza, Mobydick/Cooperativa Tratti, 1998, pp. 128

Dora Murphy si avvicina ai cento anni di età - è nata infatti nel 1901; quindi non ha fatto evidentemente della letteratura la professione della sua vita; tuttavia, per quanto scarna, questa breve raccolta di racconti (nove, praticamente tutti quelli pubblicati dalla scrittrice, come ci informa Rosangela Barone nella sua introduzione) non dà affatto la sensazione del dilettantismo. Dora Murphy conosce certamente la tecnica del racconto breve in cui si sono misurati nel corso di questo secolo tutti i maggiori scrittori irlandesi, da Joyce a Frank O'Connor, da Liam O'Flaherty a Sean O'Faoláin, per non parlare delle numerose scrittrici d'Irlanda, che hanno trovato nella *short story* un medium perfetto per esprimere molte delle ambiguità dell'essere donna in un contesto culturale fino a poco tempo fa ancora chiuso, puritano e maschilista: da Mary Lavin a Edna O'Brien a Julia O'Faoláin. I racconti sono molto brevi: solo due raggiungono le diciotto pagine; tutti gli altri non superano mediamente le dieci pagine: non c'è quindi tempo di approfondire psicologie, di modellare caratteri o di perdersi in complicazioni. Tutto deve essere suggerito, accennato, ma in modo da non lasciare il lettore nell'indifferenza, di coinvolgerlo emotivamente o di incuriosirlo, provocarlo. E' proprio questo che fa Dora Murphy: nelle sue *short stories* non accade davvero niente, quello che conta sono gli umori, le impressioni più che la sostanza dei fatti, e le conclusioni non chiudono alcun discorso, ma lasciano anzi aperti tutti gli interrogativi, suscitandone a volte di nuovi, oppure rimandando alla fondamentale provvisorietà e incompletezza di ogni forma comunicazione verbale: "*C'era qualcos'altro che avrebbe voluto dire, qualcosa che avrebbe voluto chiedere a Niall. Ma ora gli era sfuggito di mente. Forse se ne sarebbe ricordato dopo la sua partenza, e allora sarebbe stato come per tutte le altre cose che non si riesce mai a tradurre in parole al momento giusto*" ("Peter").

Non una delle formidabili pietre fitte della letteratura irlandese di questo secolo, dunque, ma "voce corista", come la definisce Rosangela Barone, che contribuisce però, e con grande dignità, "dal margine, al successo dell'esecuzione generale".

Sean O'Faoláin che di tecniche del racconto se ne intendeva (è, come è noto, anche autore di un saggio ben documentato intitolato proprio

The Short Story, ancora molto consultato e rispettato), le pubblicò uno dei racconti inseriti in questa raccolta, "Father and Son", nel numero di gennaio 1945 di *The Bell*. Altri racconti le sono stati pubblicati in *The Kilkenny Magazine* e *The Threshold*, due riviste molto conosciute, rispettivamente della Repubblica d'Irlanda e dell'Ulster.

Il nome che viene in mente a una prima lettura dei racconti è ovviamente il James Joyce dei *Dubliners*, ma si tratta di un'impressione più che di una vera discendenza: qualche immagine trepida di bambino spaventato, certe atmosfere urbane fatte di indifferenza e di un'attonita sospensione come nell'attesa che qualcosa avvenga; soprattutto, la conclusione di uno dei racconti più belli "Dympna", in cui la protagonista femminile, Kitty, proprio nel momento in cui ha l'occasione di vivere un momento di particolare intimità di affetti e di memorie con suo marito, ha la dolorosa epifania di non avere mai saputo niente di lui, del vero affetto per lei e del significato che l'immagine ritratta in una fotografia di ragazza tenuta per anni nel portafoglio e poi improvvisamente strappata senza una particolare ragione, abbia rappresentato per lui.

Più che a Joyce, Dora Murphy fa pensare invece ad altre scrittrici, pure irlandesi, di questo secolo, a Edna O'Brien soprattutto, anche se della più conosciuta la Murphy non possiede la violenza verbale, la crudeltà e la violenza satirica. Questo non vuol dire però che le situazioni presentate nei suoi racconti siano innocue o indifferenti; sensibilità vengono ferite, l'inquietudine serpeggia nei rapporti interpersonali, "*il vecchio e irrazionale senso di umiliazione del sesso femminile*" ("Sabato") non aspetta che la minima occasione o meno che occasione - uno spunto, un suggerimento, un silenzio protratto più a lungo del previsto - per riemergere, doloroso e violento a suscitare angosce di colpa e voglia di espiazione.

Della scrittura femminile Dora Murphy possiede la capacità di cogliere il trascolorare di sentimenti, subiti più che avvertiti consciamente, e anche il gusto per un'ironia, tanto più devastante quanto meno esibita, nei confronti della venità maschile, quando questa non trascenda in violenza o in abuso: il bel René, che crede di risolvere ogni problema con una frasetta "audace" sussurrata all'orecchio "*fra baci smalzati, pigolanti*", ("*practiced, twittering kisses*") per poi ritrarsi offeso e sostenuto quando Shelagh, di fronte alla prospettiva di un aborto e bisognosa di una tenerezza più intensa e consapevole, lo respinge, ha molti punti in comune con i vari Mr Gentleman o Eugene Gaillard della *Dublin*

Trilogy di Edna O'Brien, anche se ovviamente la scelta della forma narrativa ne impedisce il completo sviluppo.

L'introduzione di Rosangela Barone, ampia e ben documentata, non solo sulla scrittrice - con cui ha amorevolmente dialogato e che presenta con un affetto non privo di acutezza - ma anche sul contesto letterario e culturale che la presuppone, si legge con piacere, non solo per la sua intrinseca utilità, ma per la intima conoscenza dei contesti culturali - soprattutto quelli urbani - con cui si è misurata, non solo come studiosa, ma anche nella sua pluriennale attività di direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura di Dublino.

Nella sua traduzione, complessivamente vivace e agile, Barone cerca di non discostarsi troppo dalla lettera e soprattutto dalla sostanza del testo, con qualche idiosincrasia, del resto veniale o addirittura legittima (l'espressione neutra "the sun had just gone down" resa con "nel punto dell'ocaso" e "subito dopo l'ocaso", che invece sono fortemente connotate a livello formale alto in italiano; oppure l'espressione dialettale "*That cop's lookin' at ya, Ma'am*" che diventa "*O sbirro te guarda signò*", altrettanto dialettale, anche divertente, ma un po' fuori contesto.

Il volume è ben curato tipograficamente su carta di buona qualità. In copertina, "Miopia" di Alberto Zannoni, 1998.

Giuseppe Serpillo

Irlanda

Nuovo teatro irlandese a Londra Corrispondenza di Carla de Petris

Nonostante il costante interesse ad aprirsi al mercato europeo dimostrata dalla partecipazione quale nucleo centrale della Fiera del Libro di Francoforte del 1996, è ancora in parte vero che per l'editoria irlandese "tutte le strade portano a Charing Cross", il triangolo d'oro delle librerie di Londra.

Ancora più giustamente si potrebbe affermare che tutte le strade del teatro irlandese contemporaneo portano nel West End londinese. Ma in questo caso non si tratta di una limitazione o di un retaggio "postcoloniale". Londra è "una porta verso l'Europa e il mondo" secondo Sebastian Barry. E secondo la regista Garry Hynes che con il Druid Theatre di Galway ha proposto una rivoluzionaria edizione de *The Playboy of the Western World* di Synge, demolendo una volta per tutto lo stereotipo tardo-romantico dell'Irlanda rurale, "Veniamo a Londra semplicemente perché facciamo un lavoro che oramai si svolge su scala mondiale, sia che si parli di attori, di registi o di scenografi. E nei teatri londinesi che offrono *new writing* metà del pubblico è gente del mestiere: agenti, critici, editori." Ma Billy Roche, primo della sua generazione ad aver conosciuto il successo londinese con la sua *Wexford Trilogy* a metà degli anni Ottanta, mette in guardia: "Ho portato *Buddleia* in Polonia e ho scoperto che c'è una cultura teatrale diversa, anch'essa europea, che però ignora quello che va in scena nel West End londinese ed è giusto così, perché è molto pericoloso avere sempre in mente Londra, si rischia di perdere il contatto con il nostro pubblico vero, quello irlandese, che infatti comincia a disertare il teatro, a preferire il cinema."

Il 20 Novembre 1997, in occasione della prima al Royal National Theatre di *Mutabilitie* - un dramma storico ambientato nel 1598, nella turbolenta stagione della colonizzazione elisabettiana dell'Irlanda, in cui figurano il poeta Edmund Spenser e uno straniato William Shakespeare -, Frank McGuinness ebbe a dire: "Gli irlandesi e gli inglesi hanno una storia comune e questo spiega perché ho inserito due icone della letteratura inglese in un dramma irlandese. Quando Spenser era a Cork ha scritto un trattato sull'Irlanda con orribili considerazioni sul mio paese e sulla mia gente, ma nell'opera si avverte, dietro la posizione radicale del polemista, l'imbarazzo del poeta. E così la richiesta di pace del *fili* irlandese durante le guerre del 1598 è valida ancora oggi. Se il pubblico irlandese è più svelto di quello inglese nel capire il doppio senso di una battuta, entrambi sono però pronti a commuoversi."

Fin qui il parere espresso da alcuni protagonisti del teatro irlandese dell'ultima generazione sull'entusiastica accoglienza che oramai quasi senza riserve garantisce loro il pubblico inglese.

Il Bush, il Tricycle e il Royal Court con le sue sale sono i teatri che hanno accolto nel corso dell'ultimo decennio la maggior parte delle novità di autori irlandesi. Il primo è un *pub-theatre* di grande prestigio. Il secondo è situato a Kilburn, dove numerosa è la comunità di origine irlandese. Il suo direttore Nicholas Kent rifiuta però di attribuire a questo fatto la ragione della ricchissima stagione teatrale irlandese e aggiunge: "La causa è da ricercarsi nel modo di scrivere e di interpretare non convenzionale. La differenza è che i drammaturghi irlandesi non sono ossessionati come quelli inglesi dalle differenze di classe e ceto sociale. Nel loro lavoro l'energia, la forza della giovinezza ribaltano attraverso una satira incisiva i materiali nostalgici ereditati da una tradizione ormai vecchia."

Vale la pena di soffermarci sul caso del Royal Court, la cui direzione è affidata dall'aprile 1998 a Ian Rickson, che vi ha esordito con lo strepitoso successo di *The Weir* di Conor McPherson, di cui parleremo in seguito. Il precedente direttore Graham Whybrow ha ricordato la lunga tradizione irlandese di questo teatro: "Siamo entusiasti della qualità, dell'individualismo e della varietà della produzione irlandese, ma è una lunga storia la nostra: qui ha esordito Shaw nel 1904, Beckett con *End Game*, *Happy Days* e *Not I* nel 1956 e poi Tom McIntyre, Mary O'Malley, Tom Kilroy, Pat McCabe, Tom Murphy, Billy Roche, Brian Friel... Nan abbiamo un programma irlandese, ma mettiamo in scena buoni lavori e capita che in questo momento gli irlandesi producano le cose migliori. Il teatro irlandese è diventato di moda oramai qui a Londra. Lo strano è che un teatro radicato in un ambiente così particolare e con una lingua così fortemente connotata possa essere fruito da un pubblico tanto diverso."

Recentemente sull'*Observer* (24 maggio 1998) Susannah Clapp ha indicato i due avvenimenti teatrali che meglio definiscono la recente stagione della scena londinese: *Shockheaded Peter*, versione musical dei racconti edificanti di Hoffman e il dramma *The Weir* di Conor McPherson. A questo proposito ha poi aggiunto: "Il dramma di McPherson non appartiene ad una scuola, ma è sicuramente parte di una tendenza: l'ibernizzazione del teatro britannico. L'Inghilterra è stata investita dai talenti di Martin McDonagh, Sebastian Barry, Frank McGuinness e Marina Carr. Sono scrittori che hanno il gusto di un buon intreccio e di un

dialogo brillante e pungente e che ripropongono in chiave moderna momenti dimenticati della storia del loro paese, esaltandone l'attualità."

Al centro di questa moda sono stati dunque due autori giovanissimi con origini, personalità e tematiche contrastanti se non opposte: Martin McDonagh e Conor McPherson.

Il primo è nato a Londra nel 1970 da emigranti irlandesi, che anni fa lo hanno lasciato con un fratello maggiore nella capitale britannica per tornare in patria. Il ragazzo, abbandonati gli studi a sedici anni, racconta di aver passato la sua ancor breve esistenza senza amicizie, perennemente incollato allo schermo televisivo. "Sono giunto al teatro con un profondo disprezzo per esso, - dice. Considero il teatro dal punto di vista di un appassionato di cinema e televisione." Oltre ai serial televisivi riconosce come sue uniche fonti d'ispirazione film di violenza metropolitana come *Taxi Driver*. Questo strano background culturale ha dato luogo ad un complesso processo di rivisitazione-rielaborazione - spesso inconscia, ma sempre efficace - di stereotipi culturali e letterari, dove, cioè ogni personaggio o situazione o ambientazione rimandano ad altro in chiave radicalmente postmoderna, attraverso un funambolico uso dell'inglese parlato nelle desolate lande dell'Irlanda occidentale - un luogo della mente e della cultura irlandese dove Synge e Beckett si confrontano. E i critici si sono sbizzarriti in definizioni: chi ha parlato di "melodramma postmoderno", chi, come Fintan O'Toole ha definito la sua straordinaria trilogia di Leenane una "grande *soap opera* gotica".

La prima parte della trilogia, *The Beauty Queen of Leenane* per la regia di Garry Hynes aveva esordito il 1° febbraio 1996 al Town Hall Theatre di Galway ed era arrivata al Royal Court nel novembre dello stesso anno, mettendo il giovanissimo autore sotto le luci dei riflettori del jet set internazionale e McDonagh aveva adottato con fin troppa facilità i soliti panni dell'intemperante e violento artista celtico, novello Brendan Behan o Dylan Thomas: solenni ubbriacature, insulti e male parole per tutti. Ma il suo talento sarà in parte già confermato a gennaio del '97 da un'altra eccellente prova, *The Cripple of Inishmaan* - esilarante storia delle ambizioni cinematografiche di un povero storpio, ambientata nelle isole Aran nel 1934 quando vi si stava girando il mitico documentario *L'uomo di Aran*. La consacrazione definitiva di McDonagh è avvenuta quando l'intera trilogia di Leenane, completata da *A Skull in Connemara* e *The Lonesome West*, è stata l'evento dell'estate 1997 al Royal Court.

Il 25 febbraio 1998 di nuovo al Royal Court si alza il sipario su *Ehe Weir*, prima prova di

SEGNALAZIONI

Thomas Kilroy, *The Secret Fall of Constance Wilde, Loughcrew - Oldcastle: The Gallery Press, 1997.*

Sull'onda della riscoperta, consacrata da un film di successo, del "personaggio" Oscar Wilde, di cui è stato antesignano il critico drammaturgo Terry Eagleton con il suo *Saint Oscar* (1989), anche l'irlandese Thomas Kilroy si è misurato con il triangolo Oscar, l'amante Lord Alfred Douglas e la moglie Constance in un dramma presentato all'ultimo Festival di Teatro di Dublino lo scorso autunno. Il dramma propone, non senza pregi di scrittura drammaturgica, una lettura psicoanalitica originale, ma, in ultima analisi, riduttiva di una personalità femminile complessa come quella di Constance Wilde. La "colpa" segreta che le avrebbe permesso di sopportare il tradimento e l'omosessualità del marito sarebbe stata il rapporto incestuoso impostole dal padre. Tra Constance e Oscar si sarebbe perciò creata una sorta di esaltata complicità, alimentata dall'ammirazione da parte di lei dell'anticonformismo del marito. In modo vicario, cioè, il comportamento eccentrico di Oscar avrebbe costituito la vendetta di Constance contro la società patriarcale e ipocrita. Ma la caduta dalle scale, che ne causerà la morte in una clinica italiana, emblematica dell'altra inconfessabile caduta, sarebbe stata poi frutto dell'irrisolto impulso auto-distruttivo proprio di chi ha subito una violenza sessuale.

Thomas Kilroy, che è tra i più interessanti autori del teatro irlandese contemporaneo e di cui si ricordano tra l'altro gli eccellenti *The Death and Resurrection of Mr Roche* (1969), *The Big Chapel* (1971), *Talbot's Box* (1979), forse il suo capolavoro, e *Double Cross* (1986), si è sempre distinto per la scelta di scottanti tematiche sociali o storiche, presentate da una prospettiva insolita e provocatoria. Anche questo ultimo dramma, ora disponibile in volume, rientra in questa sua linea di ispirazione.

Jerusha McCormack, ed., *Wilde the Irishman, New Haven and London: Yale University Press, 1998, pp. 205.*

Interessante e originale raccolta di riflessioni su aspetti fino ad ora ignorati dell'Irishness di Oscar Wilde da parte di critici illustri come Declan Kiberd, Angela Bourke, Fintan O'Toole, W.J. McCormack e altri, arricchita da una seconda sezione intitolata "Continuities", costituita da contributi inediti al mito wildiano ad opera di

artisti contemporanei quali Seamus Heaney, Derek Mahon e Thomas Kilroy

I saggi affrontano un vasto spettro di tematiche: dalla Irishness come qualità peculiare dell'artista alla tradizione orale, dal retaggio folklorico all'impegno/disimpegno politico, dal rapporto natura/scienza all'odissea personale.

McCormack, curatrice di questa raccolta, conferma un'invidiabile originalità di approccio critico, infatti già nel 1991 aveva pubblicato l'interessante e fino ad oggi unica biografia critica (*John Gray, Poet, Dandy & Priest*, Brandeis University Press, Hanover) di quel John Gray, poeta decadente, poi sacerdote di Santa Romana Chiesa ad Edinburgo e in fine di nuovo autore di saggi e di un romanzo breve, che ispirò a Wilde il personaggio di Dorian Gray.

Carla de Petris

Rosa di macchia. Antologia della poesia irlandese dopo Yeats, a cura di Alessandro Gentili, Firenze, Passigli, 1992, pp. 377

Bollirà la rugiada. Poesia irlandese contemporanea, a cura di Andrea Fabbri, Mario Giosa, Massimo Monteverchi, Faenza, Moby Dick, 1996, pp. 135

Dopo lungo silenzio. Poesia irlandese contemporanea, a cura di Giovanna Iorio, Faenza, Moby Dick, 1997, pp. 145

Voci della palude. Poesia irlandese contemporanea, a cura di Gino Scatasta, In forma di parole, XVII, 3, 1997, pp. 247

Da tempo l'asfittica editoria italiana ha puntato la sua attenzione sulle letterature d'Irlanda — che sembrano essere divenute l'ultima spiaggia di un mercato sempre più attento alla quantità che alla qualità —, privilegiando tuttavia la produzione narrativa rispetto a quella poetica e teatrale. Numerosissime, ma non sempre felici, sono state, infatti, ultimamente, le traduzioni di romanzi e raccolte di racconti di autori maggiori e minori del Novecento irlandese. Ne sono prova i volumi di William Trevor, John Banville, Roddy Doyle, Catherine Dunne (Guanda); di Colum McCann (Il Saggiatore); di Robert McLiam Wilson e Patrick McCabe (Garzanti); di Eoin McNamee e John McGahern (Einaudi); di Eugene McCabe e Dermot Bolger (Fazi); di Seumas O'Kelly (Tranchida); di John MacKenna (AER); di Dora Murphy e Gabriel Rosenstock (Moby Dick). Ciononostante non mancano le eccezioni, e sugli scaffali delle librerie italiane trovano posto, ormai, oltre al Nobel Seamus Heaney, raccolte di Ciaran Carson, Desmond Egan, Padraig Daly, Thomas Kinsella,

Conor McPherson, un altro irlandese sotto i trent'anni. Questa volta sarà il pubblico inglese a decretare per primo il successo di quest'altro *enfant prodige* irlandese, infatti solo a luglio prossimo il dramma sarà messo in scena a Dublino.

Se la comicità di McDonagh è variegata di umor nero, quella del coetaneo Conor McPherson è percorsa da una vena di rassegnata malinconia. Se per spiegare evocati Synge e Beckett, O'Casey e Pinter, McPherson sembra piuttosto rifarsi alla tradizione cechoviana del teatro irlandese che ha in Friel il suo massimo esponente, e trova la sua ispirazione nell'umanità rassegnata di *Gente di Dublino* di Joyce.

The Weir, la diga del titolo è quella metaforica che ha arrestato il libero fluire della affabulazione, dimensione innata alla cultura irlandese. Per una cultura orale come quella nativa in Irlanda la realtà viene conosciuta attraverso le molteplici versioni di essa che i raccontatori di storie — gli *story-tellers* — danno alla comunità riunita. In questo ultimo scorcio di secolo il rito del racconto si ripete tra Jim e Jack, i clienti abituali e Brendan, il gestore di un desolato pub di una remota regione dell'isola, ma esso viene bruscamente interrotto dall'arrivo di Finbar, versione locale di capitalista rampante, accompagnato da Valerie, una bella ragazza di città che per oscuri motivi ha deciso di trasferirsi nella zona. Il racconto di storie che Freud avrebbe definito "perturbanti" da parte dei quattro uomini diventa allora parte di un impacciato e divertente corteggiamento fino all'imprevedibile e agghiacciante conclusione.

Come McDonagh che attualmente sta lavorando per Hollywood, anche McPherson è stato tentato dal cinema e ha esordito con un successo mondiale: la sceneggiatura di *I dilettanti* (*I Went Down*).

Concludiamo con un elogio. In tempi in cui gli operatori di teatro italiani sembrano persi nella più periferica e sorda delle province d'Europa, lo stabile di Genova con un buon tempismo ha proposto in questa stagione (Maggio 1998) *La bella regina di Leenane*, nella traduzione di Anna Laura Messeri, regia di Valerio Binasco, interpreti eccellenti Daniela Giordano, Gianna Piaz e Sergio Romano.

Carla de Petris

Irlanda

Desmond O'Grady e altri poeti irlandesi.

Inevitabile è stato, quindi, anche il proliferare di antologie poetiche, che per il loro carattere propedeutico e la conseguente maggior facilità di vendita, hanno, in tempi recenti, invaso il mercato editoriale italiano. I primi tentativi risalgono, tuttavia, a qualche anno fa.

Nel 1987 la rivista marchigiana *Marka*, pubblicò un numero monografico su «Poeti irlandesi moderni e contemporanei» a cura di Gino Scatasta, tentativo all'epoca prezioso di fornire coordinate precise su una tradizione poetica già allora in grande fioritura. Nel saggio posto in chiusura della raccolta il curatore afferma che la sua scelta non è rappresentativa né, tantomeno, esaustiva; privilegiando alcuni temi caratteristici (il linguaggio, il rapporto con la propria terra e la religione) Scatasta propone un panorama che tuttavia appare sufficientemente coerente e completo: Kavanagh, Kinsella, Montague, Heaney, Longley, Simmons, Durcan e Deane sono tradotti con sufficiente attenzione e competenza; nella postfazione, poi, viene disegnato un quadro chiaro e sintetico della realtà poetica irlandese, con acute osservazioni sulla «divided mind» dei poeti dell'isola di smeraldo e sulla tensione che questa di visione scaturisce nella produzione degli scrittori inclusi nell'antologia. Purtroppo, data la scarsa diffusione della rivista, il pur apprezzabile contributo di Scatasta non ha avuto l'eco che meritava.

Molto più ambizioso e assai meno riuscito il tentativo di Alessandro Gentili pubblicato nel 1992 (*Rosa di macchia. Antologia della poesia irlandese dopo Yeats*, Firenze, Passigli). La silloge comprende testi di 13 poeti, da Austin Clarke a Thomas McCarthy, e include anche succinte bio-bibliografie e note esplicative. Nell'introduzione, talvolta un po' troppo autocelebrativa — Gentili ha insegnato italiano all'Università di Cork e conosce personalmente molti dei poeti da lui tradotti —, il curatore ricostruisce in modo diligente la storia della tradizione poetica irlandese, tracciando un breve profilo dei poeti maggiori, soffermandosi soprattutto su Clarke, Kavanagh, Kinsella e Heaney. Il limite più evidente di *Rosa di macchia* sono le traduzioni. L'impegno di Gentili di «restare aderenti ai significati, ai toni, alle cadenze degli originali [...] accompagnato alla ricerca di forme capaci di staccarsi e muoversi di franca intensità» non viene mantenuto. Si prenda, ad esempio, «Digging» di Heaney. Già nella traduzione del titolo Gentili compie una scelta discutibile: «Vangando», invece del più corretto «Scavando», oblitera il significato principale del verbo, che Heaney intende come attività non solo di pratico scavo, ma metaforicamente come recupero, riscoperta del legame con la

terra dei padri e di un passato sepolto di cui riappropriarsi. Suscita perplessità anche la traduzione dei primi due versi della medesima poesia: «Between my finger and my thumb/ The squat pen rests; snug as a gun», è reso con «Quatta quatta con il colpo in canna/ Fra medio e pollice sta la penna». Difficile, innanzitutto, che la penna stia fra medio e pollice. Poco felice, poi, l'idea di introdurre un inutile gioco paronomastico, assente nell'originale, utilizzando «canna» e «penna» in clausola. Assai più efficace la traduzione di Franco Buffoni (*Scavando*, Roma Fondazione Piaggio, 1991) «Tra l'indice e il pollice riposa/ La mia penna tozza e comoda come una pistola», che appare non solo filologicamente più corretta — il «quatta» usato da Gentili è aggettivo riferito soprattutto a persona — ma anche più riuscita nel rendere visivamente l'idea della forza esplosiva della poesia. Simili eccessi sono numerosi. Non mancano, inoltre, piccole ma gravi inesattezze nelle note: in un breve notizia sulle isole Aran, ad esempio, Gentili afferma che il dramma *The Shadow of the Glen* (1903) di J.M. Synge è ambientato nell'arcipelago. In realtà il titolo della *pièce* è *In the Shadow of the Glen* e teatro dell'azione è notoriamente la contea di Wicklow. Infine, se, in fondo, risulta apprezzabile la narcisistica «buona volontà» del curatore, proibitivo ci sembra il prezzo del volume (£ 54.000).

Tra il 1996 e il 1998 sono uscite altre tre sillogi di poesia irlandese contemporanea. Realizzate col fondamentale contributo dell'I.L.E. (Irish Literature Exchange, ente irlandese che sovvenziona le traduzioni di autori irlandesi all'estero), *Bollirà la rugiada*, a cura di Andrea Fabbri, Mario Giosa e Massimo Monteverchi, e *Dopo lungo silenzio. Poesia irlandese contemporanea* a cura di Giovanna Iorio, sono state rispettivamente pubblicate nel 1996 e nel 1997 da Moby Dick, casa editrice di Faenza. L'importanza di *Bollirà la rugiada* risiede nel fatto che propone sette poeti irlandesi di lingua gaelica. La scelta risulta oculata ed equilibrata poiché comprende voci note e potenti (Nuala Ni Dhomhnaill e Cathal O'Searcaigh, già tradotti in Italia in passato) e voci meno conosciute ma altrettanto interessanti (Colm Breathnach, Michael Davitt, Bidy Jenkinson). Pur essendo condotte su versioni di servizio in lingua inglese discusse, riviste e perfezionate con l'aiuto diretto degli autori, la resa italiana delle poesie è indubbiamente felice, e non risente del macchinoso ma onesto metodo di traduzione. Deludente, invece, la breve e scarna introduzione, che poco offre al lettore desideroso di conoscere più a fondo un universo ricco di stimolanti personalità e suggestioni poetiche. Al libro, che poteva

divenire un indispensabile strumento per gli studiosi delle letterature d'Irlanda, manca dunque una solida presentazione storico-critica.

Per *Dopo lungo silenzio* valgono considerazioni analoghe. Si tratta di un'antologia di poeti, e comprende otto voci tra le più forti e intense del panorama lirico contemporaneo. Anche in questo caso pallida risulta la parte introduttiva, che solo accenna a temi e prospettive della straordinaria poesia femminile d'Irlanda. Eavan Boland, Eiléan Ni Chuilleanain, Medbh McGuckian e Nuala Ni Dhomhnaill sono autrici di grandissimo spessore e avrebbero meritato una presentazione molto più approfondita. In sole tre pagine Iorio fa il punto sulla condizione femminile in Irlanda, accenna alla grande varietà di figure femminili nella mitologia irlandese e conclude introducendo sbrigativamente le poeti tradotte. Nonostante la curatrice abbia incontrato e discusso con le autrici le sue traduzioni, alcune di esse destano perplessità. Si veda, ad esempio, «London» di Ni Chuilleanain: «At fifty, she misses the breast/ That grew in her thirteenth year/ And was removed last month./ She misses the small car she drove through the seaside town/ And along the cliffs for miles.» viene tradotto «A cinquant'anni perde il seno/ Cresciutole a tredici/ Asportatole il mese scorso. Perde/ La piccola auto che guidava nella città di mare/ E lungo le scogliere per miglia». Se l'intenzione era quella di tradurre il verbo «to miss» con un equivalente italiano che potesse adattarsi ai due significati presenti nel testo, forse «mancare» sarebbe stato più adatto. In «Swineherd», sempre di Ni Chuilleanain, Iorio fa una scelta paradossale quando decide di mantenere il maschile nella traduzione del titolo («Il porcaro»), precisando poi in nota che «in realtà in questa poesia il porcaro è una donna» e che «il sostantivo non prevede, in inglese e in italiano, il genere femminile». Iorio risolve l'ambiguità con la traduzione, a metà della poesia, dell'aggettivo «awake» con «sveglia», cosicché ««When all this is over» said the swineherd [...] I want to lay awake at night [...]» diviene ««Quando tutto questo sarà finito» disse il porcaro [...] voglio giacere sveglia di notte [...]». Non sarebbe stato più semplice, e chiaro per il lettore, tradurre il titolo con «La guardiana di porci» o una locuzione che proponesse la scelta di genere? Altre simili sviste rendono talvolta poco limpide alcune delle altre traduzioni. Alla curatrice va tuttavia riconosciuto il merito di aver per prima pensato a una silloge che appariva invero necessaria.

Ultima, recentissima impresa è il numero monografico di *In forma di parole*, (XVII, 3, luglio-settembre 1997) intitolato *Voci della palude. Poesia irlandese contemporanea*,

Irlanda

uscito all'inizio di quest'anno per le attente cure di Gino Scatasta, irlandesista bolognese autore di un ottimo libro sul teatro di Yeats e traduttore accorto e sensibile. Nell'antologia sono inclusi quindici tra poeti e poete, tradotti e introdotti da cinque diversi collaboratori, tra cui lo stesso Scatasta. Divisa in due parti — «IRe» (Kinsella, Mahon, Carson, O'Loughlin, Surr, Montague, Kennelly, Durcan, Muldoon) e «le Regine» (Ni Chuilleanain, Boland, McGuckian, Higgins, Meehan, Cannon) — l'antologia propone traduzioni precedute (o seguite) da una nota del traduttore in cui viene presentato l'autore e la sua opera. Su tutte spiccano soprattutto le versioni di Roberto Bertoni, riusciti tentativi di «dare dimora in un'altra lingua a poeti che sono nati in uno stesso paese e scrivono nella stessa lingua». Davvero felici ci sembrano le traduzioni delle poesie di Ciaran Carson — «Z» in particolar modo, in cui sono mantenuti ritmo, timbro e musicalità dell'originale — e di Michael O'Loughlin. Delude, invece, la parte dedicata alle «Regine» curata da Giovanna Iorio per gli stessi motivi a cui abbiamo accennato poco sopra a proposito di *Dopo un lungo silenzio*. Sobria, breve ma valida l'introduzione di Scatasta ed elegante, raffinata la veste editoriale; ragionevole il prezzo del volume. (£30.000). La silloge bolognese si propone, dunque, come la più completa sinora apparsa nel nostro paese; resta solo da rilevare che uno dei criteri che hanno guidato la scelta — proporre traduzioni di poesie inedite in italiano — è stato osservato solo in parte: «Finistère» di Kinsella ad esempio, era già apparsa nella bella traduzione di Donatella Abbate Badin (*Una terra senza peccato*, Sassari, EDES, 1996), due poesie di Durcan compaiono nella scelta curata dallo stesso Scatasta nel 1987, «London» di Ni Chuilleanain è inserita in *Dopo un lungo silenzio*.

Pur tenendo conto dei limiti cui si è accennato, l'utilità delle antologie finora pubblicate resta indubitabile. Tuttavia, manca ancora, in italiano, e appare sempre più indispensabile, una più corposa silloge della poesia irlandese del ventesimo secolo, una rassegna il più completa possibile della eccezionale fioritura poetica che, nel nord come nel sud dell'isola, in inglese e in gaelico, negli ultimi cent'anni ha caratterizzato le letterature d'Irlanda, così da dar voce nella nostra lingua a poeti finora sconosciuti come AE, Brian Coffey, Padraic Fallon, Padraic Fiacc, John Hewitt, Francis Ledwidge e Michael Longley, testimoni significativi e originali di una tradizione lirica tra le più vive e importanti d'Europa.

Florenzo Fantaccini

John Banville, *Gli intoccabili*, tr. it. di Massimo Birattari, Parma, Guanda, 1998.

La casa editrice Guanda ha già pubblicato di John Banville: *La spiegazione dei fatti* (*The Book of Evidence*), *La notte di Keplero* (*Kepler*), e *Athena* (*Athena*). Questo nuovo romanzo (*The Untouchable*, 1997) è diverso dai precedenti, opere traboccanti di enigmi e complessità, affascinanti, ma non certo di facile lettura. Questa volta Banville ha voluto sincronizzare intelligenza, complessità, cultura, e una grande leggibilità. Di fatto questo è un fenomenale romanzo di spionaggio, di quelli che si leggono senza fermarsi (meglio di *Le Carré*); contiene dosi massicce di storia politica e letteraria inglese (soprattutto), con qualche ingrediente irlandese (non troppi); e nello stesso tempo, attraverso la figura della spia, è un'indagine della sfasatura che gli esseri umani sempre sentono tra la vita che devono vivere e la vita che sentono come veramente propria e autentica e che non riescono a vivere, se non in rari frammenti (tema, questo, caro anche a *Le Carré*). I nomi sono tutti cambiati, ma per chi conosce il caso Philby, il misterioso terzo uomo della vicenda Burgess e Maclean, non è difficile riconoscere in Victor Maskell, l'amico comunista di MacNeice, Anthony Blunt, sovrapposto allo stesso MacNeice; e poi Graham Greene, e altri dell'ambiente filo-comunista di Cambridge e Oxford di quel periodo. Maskell, irlandese dell'Ulster, figlio di un alto prelato della Church of Ireland, deluso dagli esiti degli Anni Trenta, diventa una spia sovietica, ma nei decenni successivi è deluso anche da questo, e alla fine resta dominato solo da una piatta *ennui*. L'intreccio è magistrale.

Melita Cataldi (a cura di), *La Visione di Mac Conglinne*, Torino, Einaudi, 1997

Un libro delizioso, godibilissimo anche per chi non ha interessi specifici per l'Irlanda. Ancora di più per chi li ha. Tradotto dal gaelico con *verve* dalla stessa Cataldi, in un italiano che riesce a essere corretto e insieme a rendere il suono esotico dell'originale, *Aislinge Meic Con Glinne* è un classico della letteratura irlandese del XII secolo. Parodia dei racconti medioevali di

visioni e di viaggi, racconta di un giovane che decide di intraprendere il mestiere di poeta itinerante, e si mette così in viaggio, incontrando esilaranti tragicomiche avventure, prima in un monastero, e poi alla corte di un re, invasato dal demone dell'ingordigia. Mac Conglinne scaccia il demone, allettandolo a uscire dal re con il racconto di un paese simile al paese di Cuccagna, dove i laghi sono di latte, le case di formaggio, gli utensili di burro e pancetta, e così via. Un testo, colto, raffinato, e divertentissimo.

Brian Moore, *La caccia*, traduzione di Lucia Oliveri, Roma, Fazi Editore, 1998.

Il titolo originale di questo romanzo, pubblicato nel 1995, è *The Statement*. Definito un *thriller* psicologico, come tutti i libri di questo genere che ha scritto, Moore punta giustamente più in alto. Moore, infatti, ha abbondantemente dimostrato nei suoi numerosi romanzi di saper mettere insieme intrecci pieni di *suspense* e azione con la presenza di temi e problemi di alto valore morale, rappresentando colpa, coscienza e verità unite e contestualizzate in realtà, che sfiorano l'allegoria senza, però mai farsene un appoggio. Basti pensare a *Lies of Silence* e a *The Color of Blood*, ma anche allo stupendo *Catholics* e ad altri suoi romanzi (Moore è uno scrittore molto prolifico). *La caccia* racconta, romanzandola, una storia vera (e ispirata da veri personaggi storici come Maurice Papon e Paul Touvier), che comincia nella Francia della seconda guerra mondiale e riaffiora alla fine degli anni ottanta. Al centro un ex-ufficiale filo-nazista in fuga, Pierre Brossard, condannato a morte *in absentia* per crimini contro l'umanità. La conclusione, come in *Lies of Silence* e in *The Color of Blood*, è sconvolgente.

William Trevor, *Notizie dall'Irlanda*, tr. it. di Laura Pignatti, Parma, Guanda, 1998

E' la traduzione di tredici dei diciassette racconti della raccolta intitolata *Ireland: Selected Stories* recentemente uscita, insieme al volume gemello *Outside Ireland: Selected Stories*, nei Penguin Books. Trevor è un grande scrittore di racconti, un maestro indiscusso del genere e questi sono fra i suoi racconti migliori (ne ha pubblicati

Irlanda

Irlanda 1997

Nel ricco calendario culturale del 1997 in Irlanda, il mese di ottobre è risultato il più fitto di eventi.

Prima di passare alla rassegna delle principali novità, corre l'obbligo di riportare una dolorosa notizia: l'8 ottobre, Laurence Cassidy, direttore del settore letterario dell'Arts Council, è deceduto per cancro, a soli 47 anni. Questo annuncio, accompagnato da profondo cordoglio, vuole essere un tributo a chi ha sempre mostrato una particolare sensibilità per i vincoli culturali con l'Italia. Grazie all'entusiasmo e all'infaticabile impegno di Lar (così lo chiamavano tutti), sono andate in porto numerose iniziative letterarie - in lingua gaelica e in lingua inglese - in patria e all'estero. Fra i prestigiosi appuntamenti internazionali legati al suo nome basterà citare il Premio Europeo per la Letteratura, consegnato a Mario Luzi nel 1991 a Dublino, quell'anno Capitale Culturale Europea, e il primo piano riservato all'Irlanda nella Fiera del Libro di Francoforte, nel 1996.

Il 31 ottobre, tutta l'Irlanda è stata mobilitata dal grande evento politico delle elezioni presidenziali, vinte da Mary McAleese, su altri quattro concorrenti (tre donne e un uomo). Nota docente universitaria, cattolica dell'Irlanda del Nord, l'ottava Presidente nella storia della Repubblica succede ad un'altra, prestigiosa, Mary (Mary) Robinson, appena passata alle Nazioni Unite, al vertice della Commissione per i Diritti Umani). La cerimonia ufficiale del giuramento, nel Castello di Dublino e l'insediamento nella residenza presidenziale, Aras an Uachtaráin, ha avuto luogo l'11 novembre.

Il 10 ottobre sono stati annunciati i vincitori dei quattro Premi Letterari dell'*Irish Times* per il 1997: Seamus Deane al primo posto, sia per la categoria 'International Fiction' sia per quella 'Irish Literature Fiction', con *Reading in the Dark* (complessivamente £ 12.000.00); Declan Kiberd per la categoria 'Irish Literature: Non Fiction' con *Inventing Ireland* (£ 5.000.00); Paul Muldoon per la categoria 'Irish Literature: Poetry' con *New Selected Poems 1968-1994* (£ 5.000). I vincitori di quest'anno, tutti e tre irlandesi (Deane e Muldoon, dell'Irlanda del Nord; Kiberd, della Repubblica d'Irlanda) hanno letto in pubblico brani dei propri testi nell'Irish Film Centre di Dublino, il 20 novembre, e, il giorno successivo, hanno ricevuto ufficialmente il premio dalle mani dell'ex Presidente della Repubblica, Dr. Patrick Hillery, in una cerimonia tenuta nel Castello di Dublino.

Seamus Deane, critico di fama internazionale nativo di Derry (Londonderry, per i fedeli alla Corona inglese), è autore di autorevoli studi sulla letteratura inglese, americana e soprattutto irlandese. A lui, nella veste di curatore generale, si devono i tre volumi della *Field Day Anthology of Irish Writing* (un quarto volume in fieri, per compensare un vuoto che riguarda soprattutto le voci femminili). *Reading in the Dark* è la storia di un cattolico di Derry che ricorda, per tappe segnate dal mese e dall'anno, la propria infanzia e giovinezza, tra il febbraio del 1945 e il giugno del 1961; un capitolo finale, intitolato 'After, July 1971' (dopo i "Troubles" del '68), raccoglie, in prospettiva a un tempo distaccata e accurata, i motivi portanti dell'intero racconto. "Dark(ness) è la nota dominante del romanzo tripartito, che prende il titolo dal ricordo di un episodio dell'ottobre 1948. La memoria, che scava nel passato e dà voce alla storia non detta di quegli anni traumatici per il ragazzo e per la sua famiglia, è la vera protagonista di quest'opera narrativa di grande forza drammatica e lirica.

Il dublinese Declan Kiberd è uno dei grandi esperti in letteratura in gaelico e in inglese: è stato, per vari anni, direttore della Yeats International Summer School, ha visitato oltre 20 Paesi per esperienze scientifiche e didattiche di varia durata ed è oggi titolare della cattedra di Letteratura Anglo-Irlandese presso l'University College di Dublino. Tra i suoi numerosi scritti in lingua irlandese e in inglese si distinguono le opere in volume: *Synge and the Irish Language* (1979; rist. 1993), *Men and Feminism in Modern Ireland* (1985), *Idir Dhá Chultúr* (Fra due culture, 1993). Il poderoso volume *Inventing Ireland* è stato recensito da Francesca Romana Paci in *Il Tolomeo* (II, 1996, pp. 134-5). L'assegnazione del Premio *Irish Times* fornisce l'occasione per richiamare l'attenzione sul linguaggio informale, conversazionale, con cui lo studioso conduce la propria esplorazione dei testi, interrelati al contesto socio-politico, e sulle stimolanti costruttive sfide disseminate nel suo discorso sulla cultura d'Irlanda. L'introduzione al volume si apre con l'interrogativo:

If God invented whiskey to prevent the Irish from ruling the world, then who invented Ireland? (p. 1)

e si chiude con una proposta di 'Re-Invenzione dell'Irlanda', nel XXXV e ultimo Capitolo: 'Imagining Irish Studies' (pp. 641-53), seguito dal *corpus* di Note (pp. 656-99) e dall'Indice analitico (pp. 701-19).

Paul Muldoon, nato a Eglis, nella Contea di Armagh, pubblicò il suo primo volume di poesie quando era ancora studente universitario a Belfast. Dopo aver lavorato

più di cento). E' uno scrittore che si può leggere a molti livelli; narratore elegante e gradevolissimo, anche per chi non lo affronta come studioso, diventa molto più complesso appena si comincia a scavare. Nato nella contea di Cork in una famiglia Protestante, ha studiato a Dublino al Trinity College, ha insegnato in Irlanda e in Inghilterra, dove ora vive. Trevor ama moltissimo la sua Irlanda, e ne rappresenta la vita con calore e coinvolgimento, ma non ha mai accettato l'*incubo della storia*, l'insensatezza dei *Troubles*, non si è mai fatto trascinare neppure da quegli aspetti estetici ed eroici, dei quali, come è evidente nella sua narrativa, sente il fascino. Anzi la sua denuncia è inequivocabile, e la sua indagine intorno al vasto, proteiforme, permanente problema del passato irlandese e dei suoi effetti sul presente, è continua.

Particolarmente impressionante, e molto bello, in questa raccolta *Beyond the Pale*, tradotto, non molto felicemente, come *Oltre ogni limite*; altrettanto vigoroso *Events at Drimaghleen* (*I fatti di Drimaghleen*); ma tutti sono importanti per capire un po' di più il complicato paese che è l'Irlanda, da *The Ballroom of Romance* (*La sala da ballo*), dove c'è tanto poco *romance*, a *The Distant Past* (*Il passato lontano*), così ineluttabilmente novembrino, da *The Third Party* (*Il terzo incomodo*), così moderno, all'ultimo racconto *Kathleen's Field* (*Il campo di Kathleen*) dal titolo che inevitabilmente richiama echi del passato per negarli con esperta ironia.

La casa editrice Guanda ha già pubblicato di William Trevor: *Giochi di ragazzi* (*The Children of Dynmouth*), *Marionette del destino* (*Fools of Fortune*), e *Il viaggio di Felicia* (*Felicia's Journey*).

Francesca Romana Paci

per la BBC Northern Ireland e spese un anno nella *Gaeltacht* (area di lingua gaelica) del Kerry, si trasferì a Cambridge, indi, nel 1987, in America, nel ruolo di scrittore-docente. Vive attualmente nel New Jersey e dirige il Creative Writing Programme a Princeton. Ha curato la controversa antologia *Faber Book of Contemporary Irish Verse* (1986) e contribuito al volume di poesie di Nuala Ní Dhomhnaill, *Astrachan Cloak* (1991), fornendo la sua versione inglese dei componimenti originali in irlandese. La produzione creativa di Muldoon comprende: *New Weather* (1973), *Mules* (1977), *Why Brownlee Left* (1980), *Meeting the British* (1987), *Qoof* (1983), *Madoc: A Mystery* (1990), *The Annals of Chile* (1994; T.S. Eliot Poetry Prize 1995). *New Selected Poems* include poesie da lui composte tra il '68 e il '94 e testimonia la sorprendente inventività linguistica e vasta conoscenza della letteratura e della geografia umana da parte dell'artista.

Dal 6 al 18 ottobre si è svolto il Dublin Theatre Festival, con un programma di oltre venti spettacoli, cinque dei quali dedicati ai bambini.

Anche questa edizione (la XL) del festival internazionale, più selettiva che negli anni passati, ha offerto una interessante panoramica dell'espressione teatrale del continente europeo e americano (Israele era presente con uno spettacolo per i piccoli, insieme a due del Canada, uno dell'Olanda e uno della Danimarca). I Paesi rappresentati: la Gran Bretagna, con *Measure for Measure* di William Shakespeare, reduce dal grande successo del Festival di Edimburgo, *Fascinating Aida*, esilarante *vaudeville* che ha già riempito le sale teatrali del West End londinese, *Parallel Lines*, soliloquio di Molly Bloom, tratto dall'*Ulysses* di Joyce, in una intrigante combinazione di teatro e musica; la Francia, con *Cirque Plume*, realizzato in teatro tenda; la Romania, con *Phaedra*, da Seneca e Euripide, e *Titus Andronicus* di William Shakespeare, entrambi diretti dall'inventivo Silviu Purcarete; gli Stati Uniti, con *It's a Slippery Slope* di Spalding Gray e *Viper's Opium* di Godfrey Hamilton; il Canada, con *Here Lies Henry* di Daniel Macivor e Daniel Brooks, e due spettacoli dal Quebec: *Elsinore* (variazioni sull'*Amleto* di Shakespeare), creato e diretto da Robert Lepage, e *Dead Souls*, singolare intreccio di teatro, cinema e danza presentato dalla Compagnia 'Carbone 14'. Assente, quest'anno, l'Italia, che, nel frattempo, ha vinto 'in casa' col successo di *Lúnasa: Danza d'Agosto (Dancing at Lúnasa)*, dramma in 2 atti dell'irlandese Brian Friel, nella tanto efficace traduzione di Carla de Petris, realizzato dalla Compagnia mantovana

dell'Accademia Teatrale 'Francesco Campogalliani' diretta da Aldo Signoretti, con debutto a Mantova (maggio), poi al Tratti Folk Festival di Faenza (giugno), al Festival Teatrale di Pesaro (settembre) e ora di nuovo a Mantova.

L'Irlanda era presente al Festival internazionale con 7 spettacoli, uno dei quali in lingua irlandese: *Milseog ant Samhraidh* (Il dolce dell'estate) di Éilís Ní Dhuibhne, e un altro in forma di trilogia: *The Leenane Trilogy* di Martin McDonagh (una co-produzione: Druid Theatre Company di Galway e Royal Court Theatre di Londra, con regia di Garry Hynes).

Gli altri drammi in cartellone: *The Weeping of Angels* di Joseph O'Connor, *Melonfarmer* di Alex Johnston, *Massive Damages* di Declan Lynch, *A Border Worrier* di John Byrne e, in posizione preminente per testo, regia, recitazione: *The Secret Fall of Constance Wilde* di Thomas Kilroy, con debutto all'Abbey Theatre e in cartellone anche dopo il Festival.

Il testo di Kilroy esplora, con consumata perizia stilistica, l'inconscio femminile, che fa da *anti-self* organico e inalienabile al *self* (Oscar Wilde): offre uno spaccato in bianco e nero - coerentemente ed efficacemente usato nella sceneggiatura e nei costumi - del rapporto coniugale del *dandy* irlandese con Constance Holland-Lloyd, focalizzato sulla figura femminile, con le sue trepidazioni, ostinazioni, ossessioni. La "caduta" richiamata nel titolo si riferisce all'incidente occorso nel 1985 alla moglie di Wilde sulle scale di casa, che la rese invalida e che la portò alla morte prematura in un ospedale di Genova, nel 1900. L'incidente è solo un pretesto per l'esplorazione artistica da parte del drammaturgo: il triangolo Oscar-Constance-Bosie di quei fatidici ultimi cinque anni del secolo scorso offre lo spunto per indagare sul senso di colpa e conseguente bisogno di espiazione che è in ognuno di noi. L'elaborazione testuale può apparire troppo intellettuale in qualche punto, ma l'effetto complessivo è di forte pregnanza. Come si legge nel volantino distribuito dall'Abbey Theatre:

Moving, disturbing and unnervingly funny, this is a vivid and at times nightmarish vision of a tragedy which has, until now, been so often overlooked: the story of Constance Holland-Lloyd's marriage to Oscar Wilde.

Il talento registico di Patrick Mason è qui estrinsecato al meglio, in sinergia con Joe Vanek (*design*), Nick Chelton (*luci*), David Bolger ("movimento": dei valletti, che si muovono e muovono alcuni personaggi con precisione da balletto), i costumi (Guardaroba dell'Abbey Theatre), con una coreografia tutta giocata sul bianco e nero, l'uso di maschere

(del tipo di quelle da schermo o dei manichini di De Chirico), di marionette (i due figli di Constance e Oscar) e di giganti di cartapesta (il giudice; il padre di Constance), con effetti - soprattutto musicali - di influsso giapponese. La recitazione di Robert O'Mahoney (Oscar Wilde), Andrew Scott (Lord Alfred Douglas, 'Bosey') e, soprattutto, della grande Barbara Brennan, è giocata nella dimensione metafisica, serrata come la logica del dialogo che li vede interagenti.

Intanto, il 28 ottobre, in Merrion Square, Merlin Holland ha inaugurato la statua di Oscar Wilde, suo nonno, proprio di fronte al N. 1 della Piazza, che fu la residenza dei Wilde. Alla manifestazione erano presenti vari scrittori, fra cui Seamus Heaney e John Montague, e una folla multicolore di dublinesi. La scultura, realizzata da Danny Osborne, riflette a pieno la personalità originale dello scrittore, rappresentato in posizione sdraiata su un masso di quarzo, il viso segnato da un'espressione divertita e pensosa a un tempo, l'effigie realizzata in porcellana, bronzo e pietre colorate. Antistanti al blocco di quarzo con la statua di Wilde: due parallelepipedi in granito nero, con citazioni da Wilde incise sulle superfici, ognuno sormontato da un bronzetto: Dioniso e una donna incinta (Constance).

Di tutt'altra natura rispetto al dramma di Kilroy è *The Leenane Trilogy* del giovane Martin McDonagh, presentata all'Olympia dalle Compagnie teatrali del Druid di Galway e del Royal Court di Londra dirette da Garry Hynes: *The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara*, *The Lonesome West*. I tre spettacoli potevano essere fruiti singolarmente e, l'11 ottobre, in soluzione unica - l'uno di seguito all'altro.

Leenane (in irlandese: Leenaun) è un villaggio del Connemara, non lontano dal confine con la Contea di Mayo, scelto da McDonagh come *locus* rappresentativo della brutale realtà del "selvaggio Ovest", dove la natura brulla e 'matrigna', la fame millenaria, la tirannia dei padroni (non solo inglesi) hanno portato alla decimazione (per decesso o emigrazione), al collasso della struttura sociale e dei suoi valori, al disfacimento delle fattezze umane (fisiche e psichiche). La protagonista di *The Beauty Queen of Leenane*, la quarantenne Maureen Folan, non esita - pur di partire con l'innamorato emigrante e afferrare l'ultima *chance* per la costruzione di una vita sua - a eliminare brutalmente l'anziana madre, Mag, a sua volta mostruosa nel suo egoismo. La scena dell'omicidio richiama - per antitesi, e al femminile - quello vantato, ma non consumato, da Christy Mahon in *The Playboy of the Western World* di J.M. Synge. Il sogno di Maureen è destinato al fallimento e la

Irlanda

donna finisce per ritrovarsi, più sola che mai, nella sedia a dondolo che fu della madre (l'associazione, qui per affinità, con il *Rockaby* di Beckett). Con *A Skull in Connemara*, la meditazione shakespeariana sul teschio di Yorick viene trapiantata nella dimensione grottesca, rurale, di un umorismo sboccato alla Bosh, ed animata da un dissennato becchino, che alla fine si rivela essere un uxoricida, un suo giovane assistente semi-ritardato, una vicina di casa ottusa e petulante, un poliziotto psicotico. *The Lonesome West* è la storia dei fratelli Valene e Coleman Connor, che si contendono la 'roba' ereditata dal padre, ucciso da uno dei due, e di un prete venuto di lontano, Padre Walsh, che finisce per dichiarare fallimento, prima dandosi al bere e poi suicidandosi. Anche la lettera che egli lascia ai due fratelli 'parrocchiani', nella speranza che la propria morte possa in qualche modo indurli a una loro convivenza serena e fraterna, è destinata a fallire.

In questo panorama umano truce nei tratti e nei modi, brutale negli istinti e nel linguaggio, traluce qualche segno di tenerezza (l'affetto genuino di Maureen per il compaesano che la fa sognare e che la chiama "regina"; il bisogno d'affetto di quest'ultimo, emigrato che si sente alieno all'estero, ma anche nel paese natale, quando vi torna; la voglia di compagnia del vecchio becchino; la compassione - forse amore - della giovanetta che vorrebbe far qualcosa per il prete depresso). Sono quei barlumi che aiutano, non a giustificare, ma a comprendere, a palpare l'indicibile tragedia della solitudine. Quanto al riso che scoppia irresistibile, in reazione a varie battute e azioni dei personaggi, ad esso s'accompagna sempre un'esclamazione di incredulità, che spesso si traduce in orrore e senso di colpa per aver riso di tali miserie umane.

La trilogia di McDonagh, inesorabile e tagliente come una lama, risente, comunque, della esagerata preoccupazione di esorcizzare l'immagine sentimentale dell'Irlanda - un'operazione già realizzata, e con grande efficacia, da drammaturghi quali Tom Murphy, Frank McGuinness, J.B. Keane (da uno dei testi di quest'ultimo, *The Field*, è stato anche tratto un film, realizzato proprio a Leenane). Inoltre, nel secondo dei tre drammi la nota del comico grottesco risulta sovraccarica e, nel terzo, un uso più contenuto del dialogo fra i due fratelli e dei soliloqui del sacerdote sarebbe andato a tutto vantaggio dell'impatto del messaggio.

Le riserve appena espresse non sono condivise dalla regista dello spettacolo, Garry Hynes, da me intervistata nel foyer dell'Olympia la sera dell'11 ottobre.

La nota regista irlandese, nel 1975, fondò il Druid Theatre di Galway insieme a Mick

Lally (che, nella trilogia di McDonagh, interpreta la parte del becchino, Mick Dowd - in *A Skull in Connemara*) e Marie Mullen (qui nella parte di Maureen Folan, in *The Beauty Queen of Leenane*); fino al 1995 fu direttrice artistica del Druid, poi passò alla direzione dell'Abbey Theatre di Dublino (dal 1991 al 1994); ha lavorato anche con la Royal Shakespeare Company e con il Manchester Royal Exchange; oltre dieci anni fu anche ospite del Teatro Abelianò, a Bari.

Nell'intervista, Garry parla del grande successo di pubblico e di critica ricevuto dallo spettacolo nel West End di Londra, ma anche in vari altri Paesi in cui è stata presentata, e dichiara che, quando pose gli occhi sul testo di McDonagh, tre anni or sono, vi trovò una straordinaria carica drammaturgica, del resto confermata dai tre prestigiosi Premi vinti in Inghilterra da Martin McDonagh, lo scorso anno, con *The Beauty Queen of Leenane*: Evening Standard Award for Most Promising Newcomer; Writer's Guild Award for Best Fringe Theatre Play; George Devine Award for Most Promising Playwright. Mettendo mano all'opera del giovane connazionale irlandese, Garry Hynes decise anche di imbarcarsi nel progetto ambizioso di una trilogia, infine realizzato con un doppio cast: Druid e Royal Court. Le prove ebbero inizio lo scorso 21 aprile e lo spettacolo è il frutto delle decisioni prese, di volta in volta, da regista, scrittore, attori e sceneggiatori collegialmente.

Garry Hynes cattura ed esaspera, nella sua regia, lo squallore aberrante, la disperazione senza uscita, la solitudine sconfinata della gente dell'ovest rappresentata nella trilogia: uniche alternative all'ambiente di una miserabile, lurida, scomoda cucina, oltre la cui finestra o porta (quando questa si apre) non c'è altro che grigio e pioggia, vengono presentati un camposanto (di notte) e un lembo di terra con una panchina accanto a un lago (i cui giochi d'acqua si vedono solo proiettati sulla parete di fondo), che è il luogo favorito dei suicidi. Presenza costante, legante, confortante (?), dalla prima all'ultima scena della trilogia: un crocifisso sospeso molto in alto, variamente evidenziato dai giochi di luce e ombra.

Bravissimi gli attori, soprattutto Marie Mullen, Mick Lally e la straordinaria Anna Manahan (nella parte di Mag Folan, la madre, nel primo dramma, e di Maryjohnny Rafferty, la vicina di casa, nel secondo). Anna è una veterana del teatro irlandese: debuttò al Gate, con la Compagnia di Edwards e MacLiammóir; fra le numerose parti da lei sostenute, per il teatro e per il cinema, continua a tenere a cuore quella della protagonista di *The Rose Tattoo*, da lei interpretata con una meravigliosa cadenza italiana.

Il 1997 segna il centenario della *Oireachtas* (Festival del Gaelico, con concorsi a premi in campo letterario, musicale, teatrale, cinematografico, radio-televisivo, delle belle arti, e con un ricco programma di divertimenti intesi a consolidare il patrimonio linguistico-culturale irlandese, a incentivarlo attraverso la promozione di nuovi talenti e un calendario di attività sociali di forte attrazione). Il Programma del centenario risulta ancor più speciale per la sua sede di svolgimento, dal 23 ottobre al 2 novembre: per la prima volta Belfast, invece che Dublino. Va aggiunta qui un'informazione di particolare interesse per gli italiani: il debutto, il 2 novembre, dello spettacolo realizzato dalla Compagnia *Aisling Ghéar: Bás Taismeach Ainrialai* (*Morte accidentale di un anarchico*) di Dario Fo - incluso nel Programma *Oireachtas* di Belfast - indi *tour* dell'Irlanda - molto molto tempo prima che si sapesse del conferimento del Premio Nobel all'artista italiano.

Tra i vincitori di Premi *Oireachtas* 1997 per la letteratura e la musica si ritrova Pádraig Mac Fhearghusa, lo scorso anno vincitore del Premio la Poesia, con *Mearcair* (Mercurio) (v. mia recensione in *Il Tolomeo*, II, 1996, pp. 137-8). Quest'anno, lo scrittore di Tralee ha vinto il secondo premio *ex aequo* nel settore della Prosa, con l'opera: *Tóraíocht an Mhíshonais - Príomhchoincheapa Freud agus Jung* (Ricerca dell'infelicità - Principali concetti freudiani e junghiani); al secondo posto, con lui, Aodh Ó Canainn, con *An bhFacatú Dracula? Dialann Transalváineach* (Hai visto Dracula? - Diario Transilvano) - peraltro nel centenario della pubblicazione del romanzo del dublinese Bram Stoker, commemorato anche con l'emissione di francobolli speciali. Il I Premio è andato a Aodhán Ó hEadhra, autore di *Na Gaeil i dTalamh an Éisc - Inné agus Inniu* (Gli irlandesi nella terra del pesce - Ieri e oggi).

Mac Fhearghusa è, da anni, impegnato su vari fronti per la promozione della cultura in lingua gaelica. Il volume distintosi nella *Oireachtas* 1997 consiste di 14 capitoli, con corredo di bibliografia essenziale e glossario, intesi alla divulgazione del pensiero di Freud e di Jung. Il discorso è impostato secondo i criteri della disputa e contribuisce alla messa a fuoco e all'ampliamento del lessico specifico. In tal modo, vengono spazzate le nebulosità registrate nell'uso dei termini contenuti dei dizionari irlandesi esistenti e si stronca ogni pretesto di ricorso al 'prestito' dall'inglese. A conclusione dell'Introduzione, lo scrittore precisa:

Un libro è una conversazione, indipendente dal tempo e dallo spazio, tra chi scrive, chi ispira e chi legge. Per meglio rendere

il sapore dell'argomentazione, ho posto le teorie di Jung, di Freud e di Adler in contrapposizione fra loro, facendo esporre a ognuno il proprio pensiero e valutando in tre secondo la concezione esistenzialista.

La comprensione del pensiero degli analisti ci viene facilitata in questo modo: ognuno chiarisce agli altri la propria fondamentale percezione del mondo e mostra quanto sia difficile non ingannarsi, anche se ognuno conosce se stesso meglio di chiunque altro, e come la vera conoscenza della propria identità si raggiunge attraverso il confronto e l'interazione con gli altri.

Chi ha coraggio, proceda. Chissà che non trovi una nuova visione di sé e degli altri!

Per rimanere nell'ambito dei Premi Letterari *Oireachtas*, Biddy Jenkinson si è aggiudicata un Premio per la Poesia, con *Amhras Neimhe* (Il dubbio del Paradiso), e uno per il Racconto, con *Éatáin na hIghiniúna* (Éatáin della multi-procreazione).

A margine, la segnalazione dell'assenza - per il secondo anno consecutivo - della Traduzione dall'Italiano tra le categorie a concorso per i premi *Oireachtas*, in passato incentivata col contributo finanziario dell'Istituto Italiano di Cultura.

Il 6 novembre, nella National Library of Ireland, più bella che mai dopo le recenti ristrutturazioni, è stato presentato un interessante volume, pubblicato dalla casa editrice dublinese Town House. Si tratta della pubblicazione di 39 interviste radiofoniche realizzate da John Quinn - dal 1977 produttore radiofonico di RTÉ (Raidió Teilifís Éireann) - e trasmesse tra il 1991 e il 1996. Il volume - come la popolare serie radiofonica su cui si basa - porta il titolo: *My Education - John Quinn in interview with ...* - segue la lista di nomi: artisti, uomini politici, economisti, studiosi che hanno giocato - e giocano - un ruolo di primo piano nella società irlandese ed anche mondiale e che qui gettano luce su figure ed esperienze risultate formative per la propria personalità: da Tom Barrington a Noam Chomsky, da Garret Fitzgerald a Seamus Heaney, da Maureen Potter a George Otto Simms, da Peter Ustinov a Gordon Wilson. Il volume è stato presentato ufficialmente dal Direttore Generale di RTÉ, Bob Collins. Dopo la testimonianza dell'autore, John Quinn, nella serata di presentazione, è stato piacevole conversare con lui e con alcuni dei suoi "intervistati": Bernadette Greevy (mezzo-soprano), Brendan Kennelly (poeta, drammaturgo, critico, professore di Trinity College), Patrick Lynch (eminente studioso di Economia politica, responsabile del famoso rapporto *Investment in Education* 1965, già Presidente della Aer Lingus e della Allied

Irish Banks).

Per concludere, la segnalazione di un progetto che vedrà la sua realizzazione nel prossimo anno e che si trova già a buon punto.

Per le celebrazioni del bi-centenario della nascita di Leopardi (1998), il Dipartimento di Italiano del Trinity College di Dublino realizzerà un *poetry reading*, progettato su un'idea del giovane collaboratore Marco Sonzogno. Quest'ultimo ha proposto a numerosi artisti irlandesi di comporre un testo di ispirazione leopardiana. Una volta raccolti, i componimenti verranno selezionati con la collaborazione del poeta John F. Deane, che è anche editore e che provvederà alla pubblicazione dell'antologia irlandese in omaggio al poeta di Recanati.

Rosangela Barone

'1798'

The often inchoate aspiration for Irish freedom got form and substance, or took form and substance, perennial and pervasive form and substance, in the **United Irishmen** based as they were on the hopes, ideals and experiences of the French Revolution.

Failing to effect reform in the corrupt Parliament of the time, incapable of changing it through logical discourse and coherent argument, and ultimately deemed disloyal and dangerous, the Society of United Irishmen went underground so to speak, organised clandestinely, and aimed at insurrection and revolution.

They looked to the messianic French republic for help, depended too much on it, and were scattered and defeated in wide-ranging military actions in 1798 and later still, in 1803, under **Robert Emmet** (1778-1803).

To an extent, they became overlooked in the early 19th century, as the populism of **Daniel O'Connell** (1775-1847) was in the ascendant, but interest in them was very much revived with the *Nation* newspaper in the 1840es, the formation of the Young Irelanders (and kindred groups), their ineffectual military risings in 1848 and 1849, and the formation of the Irish Republican and Fenian Brotherhoods from among their survivors in 1858.

The ideas and hopes expressed best by the United Irish leader **Theobald Wolfe Tone** (1763-98) gained such a level of popular acceptance that any other definition of definition of Irish freedom sounds strange. He wanted to sever the connection with England and to do so by creating a brotherhood of Protestant, Catholic and Dissenter happy in a common denomination of Irishman. If that

ideal remains unreached, we do not regard it as unattainable and most accept that it best articulates our hopes for what should be in the Irish body politic.

Thomas Bartlet ed., *The Life and Times of Wolfe Tone*, Dublin, 1998

Nancy Curtain, *The United Irishmen: popular politics in Ulster and Dublin 1791-98*, Oxford, 1994

Daire Keogh, *The French Disease: the Catholic Church and Radicalism in Ireland 1790-1800*, Dublin, 1993

Daire Keogh, ed., *The Mighty Wave: the 1798 Rebellion in Wexford*, Dublin, 1996

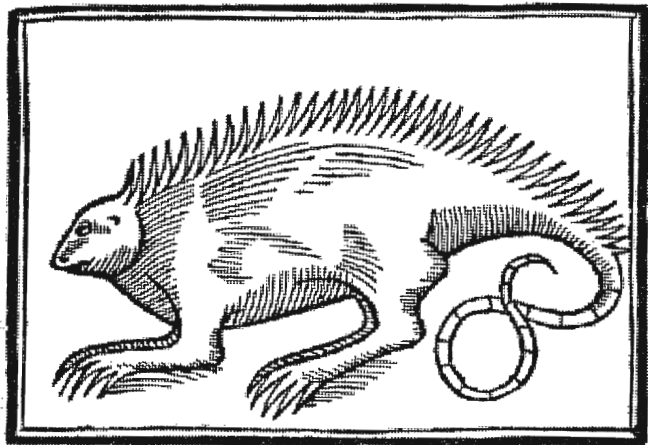
Kevin Whelan, *The Tree of Liberty: Radicalism, Catholicism and the Construction of Irish Identity 1760-1830*, Cork, 1996

Pádraig Ó Snodaigh

Elena Cotta Ramusino, La produzione giovanile di William Butler Yeats, Percorsi di un'identità politica e culturale, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp.100

Interessante studio su Yeats che è parte delle Pubblicazioni della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne.

Giuseppe Serpillo



Interview with André Alexis Branko Gorjup

André Alexis is a fascinating young Canadian author, with an extraordinary range of literary knowledge and a thoroughly cosmopolitan sensibility. Born in Trinidad in 1957, he grew up in Ottawa where his first, critically acclaimed, collection of short stories, *Despair and Other Stories* of Ottawa, 1994, is set. Alexis has written for radio and for the theatre. He regularly reviews international fiction for *The Globe and Mail* and is a contributing editor for *This Magazine*. His first novel, *Childhood*, as a senior publicist at McClelland & Stewart tells us, has created an international stir, the novel's rights have been sold to several publishers abroad, including Bloomsbury in U.K., Henry Holt in the U.S., and Paul List Verlag in Germany. This interview was conducted in Toronto in late december, 1997.

B.G. Do you like giving interviews? Do you think they are an essential part of the writer's responsibility toward his or her readership? Aren't you afraid that you might reveal aspects of yourself or your work that could later embarrass you?

A.A. Yes, I like giving interviews because I can talk for days. I come from a talking culture. As far as responsibility to the reader is concerned, I have this to say: when I speak about something, I have a myriad of opinions about it and I'm not slavish to any interpretation. An interview is a thing that tends to circumscribe the work itself. I don't think it brings anything important to it. It brings my kind of speculation to bear on it in a way that I can sometimes use later. But the reader has to be aware of the fact that I may say any number of things now — depending on the situation in which I find myself vis-a-vis my work — that I will a week later refuse to defend. My effort is to be honest at all times, but of course one is only oneself momentarily. So, the Andre Alexis that answers the next question is not the same Andre Alexis that answered this question. I'm aware that the beauty of fiction and the beauty of life need constant re-interpretation.

B.G. In *Despair and Other Stories* of Ottawa, you often draw the reader's attention to yourself — if not exactly to yourself then to your name. Why does Andre Alexis insinuate himself into a number of stories? He seems to appear as both the dreamer and the dreamt; as himself as well as his own twain, the

doppelganger? In what sense are your stories autobiographical? Is the use of André Alexis a sort of postmodernist self-reflexiveness, the placing of the author within the fictive moment of creation? Or, is it something else?

A.A. I'll answer the last part of the question first. No, I'm not in any sense a postmodernist writer. When I'm creating, I don't have a theoretical background for what I'm doing. I'm not trying to address aesthetics issues. The point of André Alexis — and you hit it right on — is not André Alexis, it's the name itself. The idea of the name is a mystical and spiritual one. You are assigned a name, this thing that gains an accretion of detail, depth and dimension. So the idea of the name pervades my fiction as a sign for something that is real and unreal names exist in the shifting ground between the imagined life and the life that you live in a day to day... There is something about naming that fascinates me. It has to do with the mystery of origin, with sound, with sign. On another level, I absolutely like to play with names. I'll call all my characters one name which in a sense is a form of real honesty because they all do come from me.

B.G. Your stories are dealing with a wide array of metaphysical and ethical questions and yet they never become abstract. They are very much defined by references to a specific locale, in this case to Ottawa.

A.A. I'm more inclined to think that it's a comment on the fictionality of all names. I don't use the names of Ottawa for the reader's benefit, I use them for my own. That's an important distinction for me. There are, for example, certain places in Ottawa that have a great deal of emotional meaning for me. When I'm writing something that is fantastic, for instance, it will be set in Strathcona Park because it was there that I first experienced the intense beauty of nature: the river, clouds drifting by, the evening light on the water. Strathcona has a complicated emotional meaning for me that I can't define for myself any better than by saying Strathcona. So when, in my work, you see the name of a street, the description of a building, that's my way of going back to the emotional reality that's hidden behind the names or the buildings. There's a more personal reason for all this, as well. We moved to Ottawa when I was four and I had to learn the new names so that I could get home. Secondly, my parents sent me to a French school and the learning of new names was, on some level, extremely traumatic. When I was in grade one, all of a sudden everyone spoke French, and the new identity of the place was in language. How can you know a

place if you can't speak it or name it?

B.G. You were born in Trinidad, but came with your parents to Canada at the age of four. You are first generation Canadian. However, culturally speaking, you are really the second generation. You grew up and were educated in Ottawa as a bilingual Canadian. Tell us something about growing up in the nation's capital.

A.A. One of the most important things in growing up in the nation's capital was, of course, the fact that Ottawa looks nothing like Trinidad. We came in the summer, but my impressions of the city in winter are still pretty vivid... Ottawa as Ottawa was initially less important than Ottawa as the first place that I knew of the 'new world.' Then again, there was the language and learning to speak French, learning to function in French at school was a source of real anxiety. For a long time I had a recurring dream. I'd find myself in a strange place, surrounded by people who were more or less friendly but who spoke a language I couldn't understand. When they addressed questions to me they were smiling, expecting me to understand, but I couldn't and this was a source of great humiliation for me, and their anger increased as I struggled to answer their questions. To learn a language one goes through a cycle of humiliation. In a sense, I learned French through humiliation and, I guess, it was a good way of learning it. (laughter) Aside from that, Ottawa is something of a mystery to me. I mean "mystery" in the best sense. I find it intriguing that I should have ended up in this particular place, and yet it is home and I belong to it as it belongs to me. I don't know if any other city would have suited me as well. I've always loved to read and Ottawa is a marvelous place for that. It has two universities and good libraries. It was a place where I could read anything I wanted to. I could see foreign films, plays, and so on. It is a place in which there are two very strong cultures existing side by side and so I also associate Ottawa with the opening up of the world in a strange way. Maybe it has something to do with being a bureaucratic town, or town for diplomats, but so much is available to you just by being there. And when I went to Carleton University, I read such a variety of fiction, Japanese fiction, for instance: Kawabata, Tanizaki, Mishima, Kobo Abe... all that stuff was there and just seemed so wonderful to me. That is also where I read Borges and Hamsun for the first time. You know, the combination of my own curiosity and desire to escape from the real world and the availability of all these documents from all over the world, all these fictional universes

Miscellanea

was wonderful. I think that was the most significant thing that Ottawa, intellectually and emotionally, has meant to me.

B.G. We are all looking for an imaginative homeland. At this point in time in Canada there are at least several such places — they co-exist, sometimes occupying the same landscape. With whom do you connect? Is there a Canadian tradition that you find yourself particularly a part of?

A.A. No, I don't feel myself particularly part of any branch of the Canadian literary tradition, but I don't feel myself disconnected from it either. I know this is a contradiction, but I feel that the work that I do fits not in the centre of any tradition, but in a previously explored margin. Despite that, I'd really like to mention Norman Levine, a wonderful writer who's had a deep influence on me. He was influential in his simplicity, in the purity of his language, in the directness of the emotions and in the fidelity to place. If you know the place, when you read Norman Levine you are vividly reminded of its physical environment. I wouldn't compare myself to Norman Levine, but on some level, I cover the night world of Ottawa because Norman Levine covered the day world of Ottawa so well. The night world became my province because I didn't want to repeat Levine's work. There are certainly other Canadian writers who've had real influence on my work. Margaret Avison, for instance, is a tremendous poet. She has a specifically metaphysical and religious tone and diction that I find very appealing. Then there's *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* by Mordecai Richler, a book I read in grade thirteen. I really loved his sense of humour. I also liked *The Stone Angel* by Margaret Laurence. I spent some of my growing-up in Petrolia and Laurence could recreate, in her fiction, the small town that was recognizable to me. Also, I have a real admiration for b.p. Nichol and "The Four Horsemen," for their kinds of literary experimentation.

B.G. Your status as a Canadian writer is obviously complicated by two things — by your West Indian inheritance and by being considered an African-Canadian writer. Your work was recently anthologized by George Elliott Clarke in *Eyeing the Northern Star: Direction In African-Canadian Literature*. How important are the African and the Caribbean to the writer in you?

A.A. That's a difficult and tricky question. By virtue of being of African descent I am an African-Canadian writer, and that's something I wouldn't want to hide or change. It's a

matter of origin. Yet, I think that George Elliott Clarke, for instance, is infinitely more aware of the African-Canadian tradition of literature and writing. I'm only marginally so. I'm tangentially a part of the African-Canadian literary tradition. Not that I don't want to belong to it. It's just that I wasn't exposed to the tradition at the time in my life when it could enter into my consciousness as a writer. Other things entered instead.

As to the West Indian heritage, that's a different question and a less complicated one. Yes, I am very much West Indian in the way I grew up. The place I grew up in was permeated by calypso, by the specific accent of Trinidad. I have relatives, cousins, aunts and uncles who still live in Trinidad. Trinidad is and always will be the first environment that I was exposed to, and if you know your Henri Laborit, that's inescapable. It's where you learned to deal with the world, your first environment. However, that doesn't mean that I consider myself a West Indian writer. It means that I consider myself as someone who begins at point A — which happens to be the West Indies — and goes to point B, elsewhere. I couldn't write as I write now had I stayed in Trinidad. I don't even know if I'd have become a writer if I had stayed there. I mean, it may be that alienation was necessary for my creativity.

B.G. The previous question has led me to ask you the following: what do you think of multiculturalism? Do you find it, as Neal Bissoondath has argued in his controversial book, *Selling Illusions*, to be fundamentally a fraudulent ideal, invented to delay the immigrant's integration into the mainstream society, or to be a necessary and useful model based on the actuality of contemporary world — at least as we know it in Canada — that strives towards the fuller recognition of cultural pluralism?

A.A. Multiculturalism in Canada is another complex question. In principle, the idea of the equal existence of a wide range of people of different cultural origins is wonderful. The idea of equal citizenship is quite wonderful. But I also think that, while the theory behind it is laudable and praiseworthy, multiculturalism as we live it is less than wonderful. When I first knew it, Toronto, for instance, was certainly an enclave of white Anglo-Saxon hegemony. Culturally, what I saw when I was growing up was largely the product of white Anglo-Saxon tradition. So, despite a kind of systematic inviting of diversity, there was a solid Anglo-Saxon bedrock. Diversity had its moments in small festivals meant to encourage or placate different ethnic

groups but, let's face it, the political power, the monetary power, the economic power and the institutional power were uniquely English or French.

That said, maybe I'm stupidly optimistic, but I can't help thinking that on some level we are part, all of us, of an interesting moment in the history of this country.

Those of us who came to Canada in the 50s and the 60s, came to a country that was still young. The culture, specifically English-Canadian culture — French-Canadian culture had already made moves to define itself. English-Canadian culture was and is still in the grips of an identity crisis that made it look around for its sense of self. And, despite the political and economic power, the country was not sufficiently defined to absolutely exclude people that were coming from elsewhere. I get the impression that the generations of immigrants from the 40s, 50s and 60s have had a tremendous influence on English Canada's definition of itself. So some of the cultural ideas, some of the ideas of how the world works come from elsewhere and are starting to manifest themselves in Canadian institutions. I think there's been an influence on the white culture by the cultures that have come from abroad. Maybe, slowly, there is a changing of the absolute. White Anglo-Saxon, Protestant culture has been influenced by other ways of thinking, other ways of being.

Whether that means that there will ever be a state in which minorities of different cultural origins have as much political, economic and social power as the dominant group, I don't know. But, at least, they have influence and, perhaps, that's all you can ask.

B.G. What is "reality" for you and can reality be represented? You have created some of the most bizarre and, at the same time, the most humanly fragile characters in Can. Lit. Where do they come from, these 'contaminated' creatures, the carriers of every imaginable parasite? What is their purpose?

A.A. I can't hope to answer that question — I can poke around it. I'll start with something that bothers me, which is the idea of Magic Realism. I loathe that term. I think of it as a label that is there for the sake of critics. I think of it as being absolutely lazy. I know that it was generated in response to the popular work of Gabriel Garcia Marquez, but that it has almost no applicability to someone like Cortazar, or especially to someone who preceded Marquez, like Machado de Assis, the Portuguese writer who, in *Epitaph of a Small Winner*, has a man who is dead, recounting the narrative of his life. Now, by calling a writer a "Magic Realist" you avoid dealing with very

difficult questions. I mean, what is real? How do ideas interact with the world around us? How does the fantastic interact, not above or below, but on the same level as the so-called real? And who is to say what is real and what isn't, anyway. What is this thing that we're living through? It's part dream, part desire, it's will, it's the concrete, it's the metaphysical, the religious. All of these versions of the world exist at the same time and I think it's irresponsible to label Borges or Cortazar "Magic Realists". There's a kind of condescension in the use of the word.

For me, the essential drama of any of my characters — in so far as I understand it, and I don't pretend I understand my own creations — is really how do you distinguish between the real and the "not-real"? How do you know when the religious or the metaphysical has taken over from the "day-to-day"? Where do the lines get drawn? For me, the challenge is always in finding some sort of balance between the layers that exist in the world.

B.G. Since we are talking about the representation of reality in fiction, how would you describe your own writing? Would you consider your work surrealistic, even though, as we mentioned earlier, your settings are ordinary? Which are the writers, Canadian or otherwise, that are particularly close to your imaginative sensibility?

A.A. I'm definitely not a surrealist writer — I think Andre Breton was a pinhead. I mean "pinhead" in the best sense (*laughter*). He was an interesting 'pinhead.' No, I definitely don't consider myself a surrealist. However, I do have a great deal of fondness and a great admiration for some of the so-called "dissident" surrealists. I'm a fan of George Bataille, of Antonin Artaud and Raymond Queneau. What I really admire in the work of Raymond Queneau — as I do in Italo Calvino's — is a groundwork, a set of constrictions and constraints that are at work at the same time as a more or a less "normal" narrative. I don't think you will find extravagant language in Queneau's work, at least not as extravagant as the language of *Finnegan's Wake*, for instance, though Queneau was an admirer of James Joyce. What I love in Queneau is the interplay of the base and the material just above it, the mysterious changes that happen in the course of the narrative. Queneau is for me a realistic writer despite the fact that there are some very strange situations in his novels.

Another important influence is Samuel Beckett. In Beckett you have what is, for all intents and purposes, the deeply personal, the almost untranslatably personal, just

on the edge of being understandable, but brought in through humor, through a very strong narrative sense...

I guess I'm in love with writers who have to struggle to bring the peculiar or personal concerns to bear either on strong structure or on strong senses of reality. This is the reason I love Kawabata, for instance, who's obsessed with physical deformity, who's obsessed with a woman whose left breast doesn't look like her right breast, and so on. And yet, at the same time, all this is presented in a language that is lucid, deep within the tradition of Japanese writing, almost old-fashioned. So when you approach it, you don't even realize that something very peculiar is at work in it. What you have, in fact, is that interplay between the normal and abnormal. Surrealism, because it is obsessed with the abnormal, with the Id, and the level beyond the conscious, is outside of my interest. There is a banality to dream and the subconscious unless they are grounded in some sense of the real.

Another writer of real importance for me is Leo Tolstoy. In a way, it took me a long time to understand why that was so. One of my favourite novels is *War and Peace* and the reason I like it is that in it Tolstoy juxtaposes different worlds and peoples, all placed within what is essentially a single historical moment, the invasion of Russia by Napoleon. From this single event all other off-shoots take shape. In *The Death of Ivan Illich*, there is a moment when Tolstoy resembles Samuel Beckett, when he gets closer and closer to an inexpressible anguish of existence. Yet Tolstoy's language never gets wild in the way that Dostoevsky's does. Tolstoy is interesting for me because there is the tension between the esthete that he is and an absolute religious maniac and depressive, aware of the darkness.

B.G. I suggested earlier that your work is strongly ethical. Do you see it that way?

A.A. Yes I do, in so far as the ethical is another level of existence, another dimension of the real. The story that I'm least happy with in the collection *Despair* is called "The Metaphysics of Morals," which is one that specifically ties the imagination to ethics. The reason I'm not happy with it is because it doesn't go deep enough, it feels like a nice try, but not good enough. Yes, I would agree there is an ethical dimension to my work, but only in so far as there is a constant struggle to determine what the "good" and the "evil" might be. The ethical is one of the grounds on which the battle for the real or the unreal is fought. But it is no more important than the political, the racial, the aesthetic.

B.G. One of the central themes in *Despair and Other Stories* of Ottawa appears to be the tension between the body and the soul, between the physical and the mental manifestations of a human being — or, if we go one step further, between the body's mechanics and the mind's imagination. Michael in "Metaphysics of Morals" is fairly emblematic of this tension. But so is Winston in "The Night Piece" and Andre in "Horse." Another Andre, in "The Third Terrace," tells that "all of Nature turned away" from him — a sort of "paradise lost" statement. Why is this archetypal Judeo-Christian "split" of concern to a contemporary writer living in a world of cyberspace and virtual reality?

A.A. I think the answer to this question is rather simple. Being a reader of Beckett I am also per force a reader of Descartes. I find the division of mind and body in Descartes of great interest. It's very entertaining to me. I don't think it is contradictory to the split in the world of virtual reality. The question is even more heightened when we think of our bodies' extensions in imaginary space. But, you know, it's a language for me, it's a return to the initial question of how to fit in, how to belong, what is real — the many levels of reality, the way that your body can feel this way while your mind can be off doing something else — that amuses and interests me. I wouldn't say that I have a specific anxiety about the mind/body split. It is not any more problematical than some other questions. I guess, for me, the effort is to make peace with how the mind feels and the body thinks. Part of the problem is to see that man is diverse and divergent, and that a coming to yourself is a coming to an awakening of the body's thinking and of the mind's feeling. In the story "The Third Terrace," there is a moment at the end when a character is recalled to himself by smelling toast. Such a precise and concrete reference to the world of experience can bring the two things together, the body and the mind, to what is, I think, a properly harmonious existence. I don't feel any greater respect for the mind than the body — both can be very funny. Not being a philosopher, I don't have any commitment to investigate any further.

B.G. Another significant theme that runs through most of your stories is that of a fragmented, disordered universe. For Michael in "The Night Piece," Winston's bizarre story about the Soucouyant/Vampire breaks his "faith in the unique world" he had known. On the one level, the story is about a boy suddenly falling into experience, and yet, on the other, it is a commentary on our post-Einsteinian

Miscellanea

universe. Am I taking it too far?

A.A. No, I wouldn't say that you're taking it too far, if that's where you wish to take it. What we haven't mentioned, and should, are two sense-makers in the equation called literature, in the battlefield called literature. Literature can't be created by a single entity, the writer. You, the reader, are a sense-maker in this equation in a way that is unpredictable, sometimes arrogant but always interesting. I depend on the sense-making mechanism of the reader. I'd like to think that I'm playing with the reader's sense-making mechanism by giving him or her good reason to go off in a certain direction, but every once in a while the reader will find that something is wrong with the direction taken. Half way through the story he or she will realize, if I've written a good story, that they've taken the wrong road in terms of interpretation, or perhaps they've taken a road that is not as effective as he or she thought it would be. I hope that my stories induce a level of confusion in the reader that corresponds to the level of confusion in me at the moment of creation.

Yes, there is some comment on the post-Einsteinian world at work in my fiction, but all I could say is that I wasn't aware of it. And not being aware of it, I should actually interview you to figure out my position.

B.G. Imagination seems to play a key role in your characters' worlds. They all have a super-abundant imagination — which, as it were, can lead them by their noses. They can dream themselves and others into alternative states. They can experience the darkness of their own souls. They can be saved from being cruel — from doing indecent things to others — by “imagining” the pain of suffering. As Michael tells in “Metaphysics of Morals,” one is only as good as one's imagination. Yet, if I'm not mistaken, the imagination can also be dangerous — one can be as bad as one's imagination. The world is full of Dr. Pascals.

A.A. In so far as I'm able to speak of absolutes, I'd say the human imagination is an absolute. For me, it's the highest element in human life, the necessary catalyst for everything from God to Swiss pastry. It can be both terrifying and comforting, sometimes both at once, but I can't imagine human life without it.

B.G. While we are talking about the imagination, can you comment on the two worm-ridden poets from “Despair: Five Stories from Ottawa.”

A.A. That particular story — another one I

don't actually like — is interesting to me because it makes a strong connection between creation and death. I have to admit, it makes me laugh to think of a connection between death and the poetic imagination, but the common ground of the natural and the poetic is language. I mean, if you agree that the world is the writing of God, if you agree that the world is ultimately a set of symbols that are saying something, then, it sometimes seems to me, the world says, and it says it over and over, one thing: death, death, death. Actually, the world says two things: life and death, but never mind the poetic imagination is closest to death, closest to the essential message of Nature. And the poetic is, I think, among the most powerful ways of articulating death. So, I guess, what that story expresses, in abstract terms, is the connectedness between the imagination, language and death.

B.G. Your first novel, called *Childhood*, is about to be published and, as far as I know, there is a great deal of expectation. Do you feel comfortable telling us something about it? In many ways you have created a “typically” Canadian novel the protagonist in search of his origin. And yet the novel is just as much about the impossibility of one ever knowing one's origin. Thomas, the protagonist, seems to be saying, “this is who I am,” and yet he also says, “what you see here really isn't me, only one of many versions of myself.” Is this the novel's message?

A.A. I don't know if that's the novel's message as such, but it is one of the engines that drives the narrative, one of the ideas that makes Thomas nervous. I agree that all versions of the self are provisional, time-based and evanescent, but all of these versions are also true, however briefly. And, in the end, it's the search for a clear perspective, for those flashes of understanding, that I find really moving. I mean, it's important that Thomas should fail to answer the question “Who am I?” That's a question that can only really be answered at the end of a life, when there's no more change, when there are no more perspectives. But “Who am I?” is also one of the most noble questions, don't you think? To ask it deeply is to risk everything and, insofar as Thomas asks it deeply, I kind of admire him.

B.G. At the very centre of *Childhood* at least in my reading of it is a powerful moral dilemma, which Thomas presents as a casual rhetorical question: “Can one love what one doesn't know?” Then he wonders how such a “small question” could have provoked so much writing, obviously referring to the book

he's about to finish. Is knowing what makes us finally love someone?

A.A. Can one love what one doesn't know? I guess that's another of the questions that drives the narrative, but it's a pretty ironic question, given that, in childhood, we're supposed to love God, our parents, our country things and people we can't possibly “know.” That's where faith comes in, I suppose, faith in God, faith in our parents. And the end of childhood comes when you can no longer accept faith as a substitute for knowing. Of course, the adult puts as much faith in the idea of “knowing” as the child puts in the idea of his parents' love, for instance. The saddest moment in the novel, for me, is when you watch Henry Wang searching through his library for a cure for cancer. Before this desperate search, he treats books as a convenient repository of entertaining ideas. And as long as he doesn't believe books are the answer, they are an answer of sorts. But as soon as he actually seeks knowledge in books, they become something else entirely: a really bewildering labyrinth. The question for me isn't so much if knowing leads to love, but what the heck “knowing” might be. I'm not sure that answers your question, Branko, but it took me some 70,000 words just to ask the question clearly. I haven't had time to answer it.

B.G. Is this novel a version of your own childhood? At the end Thomas says that he will have “thousands of childhoods before time is done.” Can we expect more versions of the same? Or this is it. You are ready to move somewhere else.

A.A. Well, sorry to be so banal, but yes and no. *Childhood* is one of an almost infinite number of possible variations on my own childhood. And like Thomas, I do think Time is what puts a stop to one's childhoods. But *Childhood* is a novel that takes my own childhood only as a starting point. Thomas is not me. He has his own way of ordering the world, of dealing with chaos. I mean, I welcome chaos as a relief from thought, something Thomas could never do. I don't want to live with Thomas anymore. So, even though I love the idea of consciously writing the same novel over and over again, with the same title and the same characters, I'm ready to move on.

Branko Gorjup

Interview with Peter Cowan Lorena Gozzoli

The tall man who welcomes us on a hot day of July has a special flavour of the past, his slender figure recalls Modigliani's paintings as if, during his long life, Peter Cowan had discovered the essence of life and portrayed it in his appearance. His calm tone, elegant posture and clear vision of history and politics, let us glimpse a meditative attitude to life, a sparseness of words which characterize also his writing. The atmosphere in the book-lined sitting-room, in the floor-to-ceiling shelves crammed with rare editions of Australian books is one of exterior and interior austerity and a sort of moral purity. The timber floor is bare, two beautiful porcelain pieces stand on the wide jarrah window-sill. There are Crown Derby plates displayed in the timber dresser. From the windows one can see trees - eucalyptus and wattle. Birds sing. It is Peter Cowan's home, in Mt. Claremont, Perth July, 1994. The writer sits on a Victorian armchair. He belongs to the tradition of short fiction and novel and has obtained a national and international importance thanks to his numerous works.

Cowan was born in Perth in 1914. His father, a solicitor, married Marie Emily Johnston in 1913. After his father's death in 1925, Cowan left school in 1930 and started to work in an insurance office in Perth, and later as a farm labourer, experience that consolidated his love for the land and natural aspects of Western Australia, a subject recurrent in his early collections of short stories - *Drift* (1945) *The Unploughed Land* (1958). *Drift* reflects also the changes occurred during the Second World War presenting young people who started to leave the country farms and the land their grandparents had cleared at the price of their own life.

Casual work allowed him to enrol at Perth Technical College and then at the University in 1938. In 1941 he married Edith Howard and then, from 1943 to 1946 they were in Melbourne (where their son Julian was born in 1944) and Adelaide. Western Australia was their next stop, but, due to a post-war housing shortage they had to move to Rockingham. At this time he worked as a tutor and temporary lecturer in the University of Western Australia English Department. Only in 1950 could they return to Perth where they built a house. In those days Perth was experiencing an urban explosion though still few realized it. From 1950 to 1962 he taught at Scotch College, in 1963 worked on a Commonwealth Literary Fund Fellowship to write a novel *Seed* (1966), and from 1964 he taught at the University of Western Australia as a senior tutor. In the same

year he published his first novel *Summer* in which the landscapes and the wheatbelt of his youth are memorable; in 1965 he published *The Empty Street*, his third collection of short stories in which he engages with the modernization of society, further analysing human souls trapped by materialism and incapable of expressing real emotional life, a theme which recurs throughout his writing. In 1973 he publishes *Tins*, but it is only in the later collections of short stories *Mobiles* (1979) and *Voices* (1988) and his fourth novel *The Hills of Apollo Bay* (1989) that Cowan's 'interest in fragmentation of narrative is perfected. (1) *Voices* is about the failure of relationships between sexes.

The Hills of Apollo Bay draws on Cowan's experience of the Angry Penguins years and offers a fascinating insight into the concerns of those years through the main character, an emerging prose writer from Perth, who is enthusiastic about the contemporary painters Tucker, Nolan, Boyd and their achievements. However, the vision of the novel is sceptical and ironic, the characters are again examples of human bitterness and frustration, of separateness and disorientation as specimens of rootlessness, of physical and emotional aridity. This state points to the writer's 'unillusioned awareness... living in the fire of a painful existence.' (2)

Cowan's interests are many, ranging from history to biography and letters. In 1977 he edited a collection of colonial letters *A Faithful Picture - The Letters of Eliza and Thomas Brown at York in the Swan River Colony 1841-1852*, that well exemplify life in the wheatbelt area at the very beginning of Western Australia's colonization in mid-nineteenth century. In the same year of *Mobile* he published a historical work *A Colonial Experience Swan River 1839-1888* which testifies his knowledge and passion for Western Australia. *A Window in Mrs X's Place* of 1986, a collection of short fiction, is followed by the second biographical work *Maitland Brown: A View of Nineteenth Century Western Australia* published in 1988. The first is *A Unique Position - A Biography of Edith Dircksey Cowan 1861-1932* of 1979. A novel, *The Color of the Sky* (1986) deals with the incapacity of men and women to truly commit themselves to a love relationship, in which sexual encounter is only a momentary experience to break loneliness.

The book is tightly constructed to represent the difficulty of sustaining either communicative or love relationships interspersed with past memories and present impressions, so fragmented that they eventually die. He has also edited and co-edited seven anthologies, including *Impressions: West*

Coast Fiction 1829-1988. Cowan has won the Patrick White Award in 1992 and his latest novel *The Tenants* (1994) confirms the full maturity of Cowan's technique, something between film script and novel, working through ellipses and shadows... a novel poised at the edge of the past, the edge of change, the edge of silence....' (3)

Since 1982 he has held the post of honorary research fellow and co-editor of *Westerly*. Peter Cowan's literary works, especially his novels, are valuable, and yet, at times very difficult to understand and to follow for what they do not say, for the series of correspondences between places and images, images of containment and imprisonment which leave the reader with a sense of hopelessness and despair. However, as Peter Cowan says, he does not consider himself as one of those commercial writers who tells the reader everything. Rather, he is the type of artist who, through the intensity of form and sheer precision of writing, questions life and human intelligence, challenging a reality which conceals absence.

This is especially true for the novels *The Color of the Sky* and *The Hills of Apollo Bay* where the portrayal of reality is reflected and filtered through the eyes and conscience of the characters who are basically unable to solve a spiritual conflict between themselves, the other self and the land, often seen as low style and yet majestic. Victims of a desolated territory and a god who has abandoned his creation, Cowan's characters cry for a lasting reconciliation with the land and themselves. Their conflict is rendered through irony, essential language and free indirect speech that act as a sort of stream of consciousness, the idiomatic speech suggesting much more than it ever says. Through the dialogues we have a perception of reality which is often incomplete, gaps are there to be filled; readers are actively involved in making part in the quest, in the search of meaning for an existence which is seemingly meaningless, ready to pick up nuances, the subtext. Influenced by Modernism, Cowan depicts inarticulate people who distrust language and have difficulty with communication, each word being placed carefully to carry as much weight as possible. There is often a sense of uneasiness, plot and story could easily be exchanged in Cowan's novels and that would not make a difference. The outcome of the story is not so important because what matters is people's tragic awareness of isolation and sense of loss. However, like Conrad's Kurtz in *Heart of Darkness*, Cowan's characters go deep within, in the darkness of solitude, blind to one another's cry for love and tenderness, in search of their own roots and meaning.

Miscellanea

The dissolution and drifting of human relations of *The Hills of Apollo Bay* seems to be partly redeemed in *The Tenants* thanks to a more optimistic view. The formal perfection of the former novel gives way to a more relaxed atmosphere in which the story seems to flow smoothly even though silences are central to it.

Cowan's interest in history and literature in general is evident in the many essays, articles and reviews on literary and historical topics he has published. Moreover, his contribution to Australian literature has been recognised nationally by including him in the Association for the Study of Australian Literature, a prestigious and rare acknowledgment. He has also been awarded the Order of Australia in 1987 for his services to literature. His short fiction has been translated into several languages - German, Japanese, Chinese, Danish, Swedish - acknowledging his international reputation.

FOOTNOTES

1. Bruce Bennett, *An Australian Compass - Essays - Place and Direction in Australian Literature*, Fremantle Arts Centre Press, Western Australia, 1991, p. 118.

2. Veronica Brady, "Flickering in the Closed Circuits of History: Peter Cowan's *Hills of Apollo Bay*" in *Peter Cowan - New Critical Essays* edited by Bruce Bennett and Susan Miller, University of Western Australia Press in Association with The Centre for Studies in Australian Literature, Nedlands, 1992, p. 136.

3. Helen Daniel, *Preface to Peter Cowan's The Tenants*, Fremantle Arts Centre Press, Western Australia, 1994.

Peter Cowan is interviewed at his place in Perth on July 29, and 1994 May, 1997.

LG: When and why did you start to write?

PC: I started to write in the 1930s. It was part of a very strong feeling I had at that time for the country itself. I was then working in the farming areas, often in places very isolated. I seldom saw newspapers, there was of course no such thing as television, and I had no radio. Very few farm workers had cars. Distance was very real. Against this background the land itself showed very strongly. It was a background for my early stories. Later in those years, the nineteen thirties, I was trying to gain an education, and a matriculation to the University. The nineteen thirties were of course years of economic depression, and that

influenced my writing then and later. I think it always has. There was not the kind of encouragement in learning to write that exists everywhere today. Everyone today is encouraged to be a writer by writing courses, discussion groups, seminars. There may be too much encouragement. For me writing is a solitary thing.

LG: Do you write regularly like professional writers do, or do you prefer to write only when you are inspired?

PC: I don't write regularly like a professional writer who tends to write a certain amount every day. I've never been a professional writer in that way. I started teaching just before the war and then went back to it afterwards. Teaching occupied a vast amount of time and energy, it was something I liked, and I found that it fitted in with writing, particularly when I began to teach at the University. People used to say University kills writers, but for me it gave insights into a world of books and people I probably would not have had in any other way. So I don't write regularly, but if I'm writing, say, a novel, then I do work fairly consistently because I need to feel deeply what I want to do. I am willing to rewrite considerably, particularly with a novel. It used to be said that one of the main elements of a short story was a sense of necessariness, a rather clumsy word, but a sense of necessity, of being vital, of not being forced. This kind of story may be very brief, and leave a lot to the reader. I think I'd prefer this to the longer type of story that may depend considerably on narrative. And certainly I don't like the kind of story that tends to tell the reader everything, in effect doing the readers' work for them. Having been editor of a magazine that regularly received a considerable number of stories as submissions, I find it surprising, perhaps, how many used long explanatory statements to make the point of the story. At the present time, of course, there are considerable numbers of writers concerned mainly with experiment in technique. At least the short story or short fiction, is still alive.

LG: Would you rework a short story many times? or would you just follow an impulse?

PC: I would not want to rework a short story many times, but for me the novel may require a considerable amount of rewriting. But as I say, I am not drawn to the kind of writing that sees the reader as needing everything explained.

LG: I agree with that because implication leaves more room for imagination. Also

Prichard's short story *The Cooboo*, one of the most brilliant stories she has ever written, is a paramount example of this kind of writing; in it silences tell much more than words.

PC: That seemed one of her experiments of that kind. Her novels, on the other hand, were often laboriously written, for instance the Goldfields novels.

LG: I have completed a Master on Katharine Susannah Prichard's work and on the representation of the Aborigines in her short fiction. I find her a very interesting woman. Do you think that Australian women have had equal opportunities in Australia, or better, in Australian literature?

PC: In Australia? Yes. There were Australian women novelists in the nineteenth century that were acknowledged and widely read. There were numbers of women writers in the years of the First World War, and in the nineteenth twenties. Some of the best Australian writers of the nineteen-thirties, in a decade of considerable progress for the Australian novel, were women. Some of these were widely published and acknowledged.

LG: Have you ever been to Europe or Italy?

PC: Yes, I've spent some time in England. Asia interests me as tourist, but quite differently.

LG: How much do you think you put of yourself in your work?

PC: Probably a good deal, but not directly. A short story, for instance, may grow from some personal problem or impulse, or something you have seen and been moved by, and I think my stories do that. I need at least to start with a sense of personal involvement, but the story has then to develop its own life.

LG: Are there any of your works that you like most?

PC: Most of my work, novels or short stories, seemed important to me when I wrote them. My first book of short stories, called *Drift*, in 1944, was important to me for many reasons. I feel strongly for *The Hills of Apollo Bay*. But I don't try to write unless I am involved in what I'm trying to achieve, novel or short story. Most of my writing has personal resonances, I think.

LG: What could you suggest to a student who wants to be a writer nowadays?

Miscellanea

PC: That's a question I would never try to answer to a student, though I suppose everyone has an opinion on it. I used to read as an editor a great number of submissions to magazines. I wouldn't have advised many of those people to go on writing. Encouragement is important, but it can go too far. The present trend is to tell everyone they can become a writer.

LG: How about the influences of literary theory? Do you take into account theoretical discussion such as the later deconstruction theories and post colonial discourse?

PC: I'm not greatly interested in them now, though they are widely discussed, and so much writing emerges from them.

LG: Do you find that your expectations, regarding the publication of your short stories, meet up with with your public's ones? I mean, the response you get from the public and the critics, does it meet up with yours? For example, if you like one of your works very much and if the public does not fully appreciate it, how do you react?

PC: Perhaps I have always written against the grain. The first stories were very much disliked by most of the established critics, but not disliked by all critics or all readers. The later stories were difficult, I suppose. But short stories seldom have a wide audience. Publishers are not keen on them. My stories have become more widely recognized. They have been written about in a way that is not greatly valued. Some of the novels have been well received. But I do not expect to be a popular writer.

LG: Do you think an artist possesses naturally a higher sensibility?

PC: Ideally, perhaps. Actually, no. A better knowledge of a craft, perhaps.

Interview With Nayantara Sahgal,
Saturday 29th November, Collegio
Erasmus, Bologna
Paul Ede

Some details about Nayantara Sahgal
She was born in 1927 in Allahabad, India and now lives with her second husband in Dehra Dun, India. She was therefore 20 when India gained its independence. She had two sisters and no brothers - her mother was Jawaharlal Nehru's sister. She received in 1995 an honorary doctorate in Letters from Leeds University - the year after Margaret Atwood won the same award. She was the vice-president until a few years ago of a civil liberties group called The People's Union For Civil Liberties which was set up during the Emergency in the mid 70's to defend victims of injustice that couldn't defend themselves. For this and her outspoken opposition to the dictatorship of Indira Gandhi, her first cousin, she was seen as a persona non grata during that period. This interview took place during a short lecture tour by Nayantara Sahgal with one talk delivered on Interculturalism and Globalism at Bologna on the 28th of November and another given at Gresham College, London on the 1st of December 1997.

A Bibliography of Nayantara Sahgal:

Fiction

<i>A Time To Be Happy</i>	1957
<i>This Time Of Morning</i>	1965
<i>Storm In Chandigarh</i>	1969
<i>The Day in Shadow</i>	1975
<i>A Situation in New Delhi</i>	1977
<i>Rich Like Us</i>	1983
<i>Plans For Departure</i>	1985
<i>Mistaken Identity</i>	1988

Autobiography:

Prison and Chocolate Cake
From Fear Set Free

Non-Fiction:

Indira Gandhi, Her Road To Power
Point of View (a collection of political and literary essays)
Selected essays
The Myth Reincarnated (essay on the author's reservations about Globalism) 1995

Selected critical essays on Nayantara Sahgal's work:

Minoli, Salgado, *The Myths of Nation and Feminine Self-Sacrifice in Nayantara Sahgal's*

Narratives, 1996

Shyam, M. Asani, *Contemporary Politics in the Novels of Nayantara Sahgal*, 1992

Nayantara Sahgal is a dignified, almost regal, woman. Even at seventy years of age she still possesses a striking beauty that wells from a core of deep humility. There seems to be a tangible air of tranquillity around her, which she wryly ascribes to the fact that she has "passed through many storms" in her life. From birth Sahgal, the niece of Jawaharlal Nehru, has been in the eye of the hurricane of Indian politics, growing up in the midst of the turbulent Gandhian era, witnessing Indian independence at 20, and later becoming a highly respected political journalist. She was an especially vociferous opponent of the regime of Indira Gandhi, her first cousin, during the Emergency of the seventies. A prolific writer, those "storms" have also shaped eight highly acclaimed works of fiction, and two revealing autobiographies. She granted me an audience during her attendance as keynote speaker of the "Literature and Interculturalism" session of Bologna University's recent three day conference on Indian culture, a celebration of the 50th anniversary of Indian Independence.

It was telling that her first remark was "today the Indian government has fallen." She had heard through a contact about the collapse of the Congress coalition on the 29th of November 1996. It was clear from the beginning that politics was an inseparable part of her make-up: "if you take any period of Indian politics of the whole national movement period, I don't think I would have to even look up a date. It was just part of conversation, part of the mythology of my upbringing, the kind of thing I heard for a bedtime story." It is not surprising, then, that her writing is so saturated by Indian politics. She grew up in the middle of one of the most politically influential families of the modern era, a family that sacrificed a lot in order to realise the dream of Indian independence; "The family I was born into was very wealthy, it's true, but on principle they gave up all their wealth to the National movement. In my childhood there was a great austerity and I was brought up wearing khaki and living very simply. In fact everyone in my family had given up their careers by the time I was born. We had no more means of making money and had only our savings to live from. Gandhi-Ji, in the early 1920s had said to leave it all and come into the struggle. My grandfather, who had made a fortune as a lawyer, did just that, as did my father and uncle. In the middle of Allahabad, my home city, they made a huge bonfire of their British goods. It was a historic

Miscellanea

moment.” Her family was later venerated by Indians for their involvement in the National movement; “Allalabad is a city of pilgrimage and in my childhood I would see huge columns of people going to the River Ganges for their holy baths. Then they used to walk to our house. By that time it had become a sort of national monument because of the freedom struggle. They would just stand and stare into rooms that had nothing in them. I remember once glibly asking my great-aunt: ‘What are they looking at? Did they come to see the family treasure?’ She said to me, ‘No, it’s the nothing that they have come to see.’ By then what my family had done was legend.”

It was inevitable, however, that persecution would accompany this sacrifice. The years before independence were in every sense a bitter struggle against the British authorities, with incarceration of Congress leaders like Sahgal’s father and uncle being a constant threat. “Because of this my sisters and I were taught when we were little that going to prison was an adventure. We were taught to see it as a privilege. It was therefore nothing to cry about if mamma or papa was taken to jail.”

Even so, her family greatly admired many qualities of their opponents, the British. They placed great emphasis, for example, on being disciplined while suffering. “When the police came around to arrest someone we were always told that they should never see us cry. This emphasis on courage and the stiff upper lip mentality came very much from the British. At least it did back then; I don’t see them displaying it much now over Princess Diana! At that time, though, one of the greatest paradoxes was that you could oppose something with all your might and admire the good things about it at the same time (though I suppose you can also see this attitude throughout the history of Indian civilisation). Anyway, the first time my father was arrested, my mother made chocolate cake for tea in celebration of the event! That was why I entitled my first autobiography *Prison and Chocolate Cake*.”

Sahgal’s childhood home, in fact, was very westernised, and famous American and British journalists were constantly present. It was also a “cross-roads of the world,” with the sight of visiting delegations from China giving support to the National movement being par for the course: “in my family, things Chinese (Chinese beauty, wisdom, artifacts) were worshipped and there was a truly great regard for China. We also had a Danish woman as a governess to us as children. I always wondered, though, why she had left Denmark to come to India. We used to ask her how old she was when we were little and she’d say: ‘I’m a hundred years old!’ There was a

great sense of mystery to it all. She read to us from Hans Anderson and introduced us to the Vikings. She was a great character and from her I made Anna, the Danish main character in *Plans For Departure*, a woman who had just as much a sense of adventure and moved just as far out of her own milieu and environment by also living in India.”

“The milieu that I grew up in as a child didn’t only cut across national barriers, but also class, religious and caste barriers. The movement that Mahatma Ghandi led which my parents were involved in united the classes and the masses and so all kinds of people got thrown together that wouldn’t have met otherwise. I was right in the middle of that in my childhood. In that sense my mentality accommodates diversity very naturally. It’s just something I grew up with and it definitely affects my fiction.”

One of the main reasons Sahgal has such a mentality is because of her father, who played the central role in shaping and guiding her family. It would appear that his influence was very benevolent and open-minded, especially as far as regards his wife and three daughters. Indeed, as a student in Britain in the Twenties he was an active campaigner for women’s rights: “As a young student in England, my father marched with the suffragettes. Neither he nor the rest of the men of my family made any distinction between men and women during their campaigns for political change. Nor did my father, who had no son, make any distinction whatsoever between what we three kids should and shouldn’t do. He taught his daughters to be free, which isn’t normal in Indian families. Moreover, our family was a complete democracy and everyone had a voice. When there was any decision to be taken about the children, we all sat together and the youngest child was the chairperson of the meeting. I grew up assuming that being free was the only way to be. So I was never anything else. Having said that, I also grew up with a very strong sense of duty. Consequently, I have not only always done my own thing, but also simply gone ahead with what has had to be done. And that has continued to this day.”

Another major influence in her life has been Mahatma Ghandi. His influence can be traced back to many Indian authors of the freedom movement period, and specifically to a group of writers who became known as the Behalfists. They were motivated primarily by their nationalist sentiments and their impulse to act on behalf of those in their society who were unable to act for themselves, serving their society in the process by raising awareness through their literature. Sahgal has much in common with these writers, Ghandi’s phi-

losophy of non-violence having indelibly dyed her material. “I’m always relating the political philosophy of my childhood to every other situation. Ghandi-Ji not only taught the country that you should compromise as much as and as far as you can, but also that finally you must draw the line somewhere, because self-respect means you never compromise on the principle, never compromise on your essential self. He showed us by example that this sort of action was anything but cowardly. It was also his idea that it was a privilege to do without and be as your countrymen are. That’s why Ghandi stripped off his clothes to a loin-cloth and started living in a hut. That was the greatness of Ghandi. His was a form of behalving, the greatest act of behalving ever because it set a country free.” Sahgal based the title of her second autobiography, *From Fear Set Free*, on a quote from Euripides that she recited by heart: “To stand from fear set free, To breathe and wait, To hold the hand uplifted over fate.” It was chosen specifically because of its echoes of Ghandian philosophy.

All of these childhood influences have had profound effects on Sahgal’s fiction. Her work is heavily orientated towards defending democratic values and asserting the value of the individual. In *A Storm In Chandigarh* [1969], the civil servant Vishal Dubey is sent to Chandigarh, the recently created joint-capital of two formerly united Indian states. The situation there has become critical owing to inflamed political tension between the populations of the two partitioned states. Dubey’s assertion of democratic values as he attempts to bring reconciliation and peace back to the situation means he becomes an authorially endorsed foil towards the totalitarian and uncompromising Gyan Singh, whose personal lust for power caused the schism in the first place. There is no doubt in the novel where Sahgal’s sympathy lies. She is a staunch believer in a united, democratic India and this outlook motivates and shapes her writing.

This preoccupation for her nation, along with her concern for the voiceless, her understated feminism and the distinctly post-colonial flavour of her work all make comparisons to Margaret Atwood inevitable. Nayantara Sahgal certainly didn’t have any problems with such suggestions, although she did add a few qualifications: “I know Margaret Atwood personally, and we have met a number of times. Nationalism is something that comes up very strongly in all works set in the colonial context. She has explained in her writing how baffled and amazed she was when she went to college in America and no-one had heard of Canada, or rather, they all took her for an American because she spoke like one. As far

as they were concerned it was an outback and she couldn't convince them of the reality of Canada. Twice or three times I have been to Canada (she has also been to India), and I have noticed that there is a tremendous feeling of determination that people should recognise them as different to North Americans. So that need to assert her identity and not have Canada be confused with the United States then has to be in her work.

"We both like to disassociate ourselves from our colonial past, and we both engage in a similar search for female identity, but in our search for national identity perhaps there is a difference. India, you see, is not in search of an identity in the sense of it being a 5000 year old civilisation in which these 150 years under the British and fifty years of independence are just episodes in that monumental continuity. In India, there is therefore no search for identity as such. In Canada there is. They want an identity of their own in the modern world and everything is geared to being recognised as such. It's not quite the same thing, but you can find parallels. I think it's important to remember that one is a very ancient civilisation and the other is, relatively, very new."

Her passion for India as a nation is matched only by her desire to represent the struggle for individual liberty. In her own life, Sahgal has been a tireless campaigner for civil liberties. Starting from scratch after her divorce, she went into freelance journalism, struggling to survive in what was, at that time, a very poorly paid profession. Strangely, perhaps, she didn't use her family connections to go into a more lucrative political career: "I never wanted to go into politics. I could have become an ambassador and all the rest of it but I wasn't interested." The decision, however, certainly left her a freer rein to pursue her desire to raise public awareness of injustice. Although remaining on the fringes of real power, she nevertheless became a highly respected political columnist. For many years, until only recently, she was also the vice-president of an organisation called The People's Union For Civil Liberties (P.U.C.L.), one of several organisations set up during the Emergency to defend human rights: "there were and are so many different people who cannot speak for themselves. When a woman is raped in custody, what is she to do? She's helpless, a victim. We sought to defend such people. We were able to do so under a new legal system called Public Interest Litigation that was put in place in the Seventies which allowed people to bring a petition to court on behalf of those who couldn't represent themselves. It was, again, another form of behalfism. P.U.C.L. has taken petitions to court for massacres, police and army outrages and individual in-

fringements of rights. Many, many people have received redress through P.I.L." This passion in defending human rights was also seminal in shaping her career as a columnist. She served on the board responsible for the Award For Rural Reporting, which was given to the writer of the most worthy piece of investigative journalism into crimes against humanity in the least accessible areas of India. Through it all, however, she claims she never had any conflict in juggling her family, career and writing: "I didn't seem to find it difficult; there must be something wrong with me I suppose! I took it for granted that these were the ways things should be. Again it may be because in the family in which I grew up it was the men who were the feminists. The women were always having to be told: "get out there and do your stuff!" That and the fact that I've always had the total support of my children in absolutely everything."

When representing the struggle for individual liberty literarily she concentrates in the main, though not exclusively, on female identity and on the searches of various female characters for their own voice and identity. Sahgal classifies these into three main types; wives who struggle with conflicts in their marriage; career women in politics or the civil service; and foreign women who react to India in their own unique ways.

The next novel she published, *The Day In Shadow*, which came out six years after *A Storm In Chandigarh*, reveals many of her various influences. The main character in this novel, Simrit, is an eminent example of that first type of female character in Sahgal's work; the domestic wife. She is dutiful, faithful and indeed happy until pressures within her marriage begin to challenge her. It is only then that her most admirable qualities come to the fore. "The women in *The Day In Shadow* seem to have an endless ability to conform and they put up with their situation for a long time. But when the point comes that it can no longer be born, then they leave without any 'ifs' and 'buts'. The narrative was based around the circumstances of my own divorce from my first husband, and the story of Simrit and the storm of the breakup of her marriage is autobiographical to a great extent. I had married into a family that had once been very wealthy but had suffered during the Partition. It was still wealthy but not what it had been. My first husband was a businessman, and I think I made a mistake to get involved with his affairs because my temperament is not suited to business. After the divorce, my husband forced me to accept a settlement in order to spare himself from paying tax. It looked like a very generous, voluntary settlement to those who looked at it from the outside. Even the judges

said: "What are you complaining about?" I was crippled, however, and left with practically nothing. I had to pay the tax on the cash settlement I received and, moreover, I chose to give everything else, such as my jewelry, back to him. I was not obliged to but I did. I had children to support and no ability to earn a living. It was a difficult period.

Simrit undergoes similar problems, although for different reasons. Her husband gets involved in arms dealing, becoming very rich as a consequence. He gives her everything he can to the point where she can buy, for example, silk and velvet for new cushions. Simrit, however, correlates their new found wealth with children being blown up. She starts to get ill at this thought and the idea of going shopping horrifies her. Because of this, her husband considers her a spoilt fool who pretends to be ill and doesn't appreciate what he has given her. She's a puzzle to him because of her conscience. A gap consequently grows between them and they lose their intimacy as she gradually begins to be unable to cope with the situation. She is unhappy because there has to be something more behind their relationship, some deeper communion. She is satisfied in every physical way but there is something lacking behind it all. As she puts it, even sex after a time isn't enough just as sex: just as when you are no longer very hungry, food is not just food, and you become picky. Just a hunk of anything won't do any more.

So the marriage breaks down. Anyway, when the time comes to leave Simrit has the courage to just go, along with all her children. The number of her children, by the way, is never told, precisely to imply that she has a lot of children. One son is mentioned: the rest, all girls, aren't quantified because they don't count as far as any marriage settlement goes. There could be 4, 5 or 6. We never know. In any case, she leaves with all her family. An Italian commentator told me when this book came out that it was the first example she knew of "non-western feminism." This was said because Simrit's is not the reaction of a western woman, which would be, after just a short period, to say: "okay, I've had it now," and then leave the entire situation behind her. The Indian woman's mentality would be to instead cherish the situation as long as possible. Only when there isn't a single foothold would she react, and even then she wouldn't cave in but cut away, which is to say she would maintain her responsibilities. There are definite echoes of the philosophy of non-violence in Simrit's actions; she gives-in, gives-in, and gives-in again for as long as it is civilised. When, however, it is no longer civilised and giving in means compromising her essential

Miscellanea

self then she doesn't just flee; rather, she leaves her husband with all her children and prepares to face the storm."

Sahgal, however, is quick to stress that her novels are by no means dominated by female characters. The narrator of her very first novel, *A Time To Be Happy* [1957] is male, as is the central protagonist of her latest work, *Mistaken Identity* [1988]. "And in between there have been very important male characters such as Vishal Dubey in *Storm in Chandigarh* who have really been more important than the women in those works." Given this, would it be fair to assume that Sahgal had deliberately set out to achieve an androgynous mode of writing as Virginia Woolf so persuasively advocated in *A Room of One's Own*? "I didn't set out to achieve this type of narration; projecting my narrative through female and male narrators came naturally. In fact somebody asked me when my first novel came out: 'How did you happen to project your story through a male narrator?' and until then it hadn't even struck me that that is what I had done! It really hadn't; I just wrote it like that. It wasn't a deliberate act at all."

Indeed, being deliberate seems an alien concept to Nayantara Sahgal. It is surprising for one who has written so many detailed politico-historical novels that, as she puts it; "I have never done any research at all." She insists that all the detail she injects into her work comes from memory; "I have never gone to a library to look things up." Her style, indeed, is very natural and her work a delight to read, being classic and rather spare, a far cry from the dense, almost over-written sensationalism of Arundhati Roy. She says, "I think that whatever I write has got to be read out loud and if you do that the meaning sinks in, or rather it rises up to the surface," and her style, indeed, is certainly one that makes this proposition viable. Do that with *The God of Small Things* and the owner of even the most oiled tongue will quickly want to commit suicide.

Neither does she claim to have a deliberate desire to 'represent the female Indian voice,' or even, for that matter, the male: "I wouldn't like to say that I specifically try and represent the Indian female voice in my work. I don't think any writer can say that they project the female Indian voice or the male one. India is too big a concept: it varies hugely from region to region, caste to caste and class to class. There are so many categories of voice making up the whole. Each writer, I believe, can only project his or her experience. For example, a Punjabi novel will be absolutely different from a South Indian novel. As for the Indian English novel, it, too, ranges over a huge territory, actual as well as imaginary. In my

case, I have stuck to my own cultural experience, as most writers do. I have projected the woman I know best, who, of necessity, is of a particular cultural milieu. She might well be in no way typical. But then I don't think any writing is typical or indeed should be. Each piece of writing I have done is exceptional and special in its own way. It doesn't aim to be typical or representative, rather to be one of a kind." In her first six books, it seems that Sahgal found it more than rewarding to simply be able to represent a particular facet of an independent India, infusing it with the contemporaneous socio-political ambience and capturing an essence of what it is like to be Indian in a free country.

In her last two novels, however, Sahgal has changed tack and concentrated on historical periods that she hasn't herself lived through (though both are still confined to 20th century history). I asked her why. "I noticed after finishing *Rich Like Us* [1983] that my novels had been proceeding chronologically, although it had not been planned that way. They had each presented contemporary India at the time of writing, along with whatever the crop of hopes and fears were at the time. I think it no coincidence that during the same period India had always been progressing democratically. With *A Situation in New Delhi*, because I had been proceeding chronologically, I became obsessed with a kind of fear that all was not well in this democratic process and that things were changing. Novels, I find, often profit when their author is affected in that way. *A Situation in New Delhi* saw something coming which was frightening and I suppose you can sense that in the book. And then the crunch came; the thing that I had been dreading arrived in the Emergency, a period in which I was for various reasons a "persona non grata." The arrival of the Emergency is reflected in *Rich Like Us*. Now the Emergency, of course, became a dead end for this process of democratic development. We were landed with a dictatorship and were up against the wall with nowhere to go. So from there I said, 'I don't know what the future holds. Where is there to go but backwards?' So I just took this leap backwards into a time which I thought might be fun to look at. There was then the whole of modern Indian history to explore and I could go anywhere I liked.

The first time I did this was in *Plans For Departure* [1985], to the time of Tilak, which was pre-Ghandian. Not much is heard about Tilak but the fact is he was far from non-violent. He was a feisty character who stood up in his own way and galvanised the nation in quite a different way from Ghandi. In *Mistaken Identity* [1988], meanwhile, it was the conspiracy trials that struck me as a ro-

matic moment to set my stories against. The thing that attracted me about the 1920's-30's period in *Mistaken Identity* was these conspiracy trials that were going on about which I had heard so much as a child. The British government, alarmed at an increase in hostile political activity, sought to suppress any uprising by imprisoning suspected leaders. My father had been on a committee appointed by Congress to go and investigate such cases. The government had its own report and then Congress produced its own report. So I'd heard a lot about it. Anyway, I took that leap back because there was nowhere else for me to go but backwards. Having decided to do that I was footloose and fancy free. I had a new sense of freedom. I didn't even have to think about making the main character, Anna, a Dane."

It was obvious that Sahgal takes great delight in her writing. But it is also clear that there is a very serious side to her work, perhaps one that can be explained by her deeply ingrained sense of duty. It is fair to say that Sahgal's writing betrays a passionate desire to give voice to the voiceless, much like the Behalfist writers. Indeed, she passionately defends Behalfism as a way of writing against those who feel it is false and idealistic. "I think that stepping out of your own confines is what imagination, and thus novel writing, is all about. There is a simple rhyme which goes:

"Two men looked out through prison bars,
One saw mud, the other stars."

The way you look at something is what then transforms it. All of art is about that, about not taking the thing as it is but being able to see it in a different light. As for behalving, when you imaginatively extend yourself to another's condition, to another's predicament, it is inevitable that each writer's vision will be unique. This has in the past produced really great art. The Soviet realists, who were nationalistic and also took up the banner for the unfortunate, engaged in a sort of spurious behalving. But genuine behalving is not at a directed, imposed, forced process, as was the Soviet realists'. Theirs was not art. If we are talking about behalving and art then we have to look at all the writers like Marquez and Dickens who have, as it were, given voice to the voiceless. These people have written classics in the process of behalving, proving it can be done."

Last of all, we discussed her plans for the future and the possibility of more novels being released. "I have already published a work based on my correspondence with my present husband. It came out in India two years ago, but not in Europe. I hadn't had it published before because I thought there would be no

Miscellanea

interest. It's called *Relationship*. It's a study of a growing human relationship in very difficult circumstances because I and my husband were both married to other people. It is set against the background of the time and discusses what was happening to the social mores of the society that surrounded us. It would be quite interesting to see it released elsewhere. There is also a collection of my public essays and some political and literary articles that came out about a year ago called *Point of View*. Other than that I've had a novel (and a half) on my desk for about three years and not completed or released them because I have felt the climate has changed so much that I don't think they're fit with the new 'globalising' attitude at all. What seems to be wanted now is not anything low key, but sensational. I have also got my Uncle's letters to my mother which I have been trying to get published. These are Nehru's letters to his sister and Nehru will be a world figure for all time, and yet Cambridge University Press was not interested, and that's his old university. That is why I feel the climate has changed. The publishers are in a situation that I don't recognise. What are their priorities? What do they go for? I am in two minds at the moment about releasing more work."

Extra Material:

Politics and Writing

"My whole thesis in Indira Gandhi and her Road to Power is that the "political dynasty" of rulers in India since Independence not only didn't begin with Nehru but that he would have been appalled at the whole idea (he was a democrat to the core) and that the dynasty started with Indira Gandhi."

"I created Rishad, in *A Situation In New Delhi*, to show that the young cannot wait - they see injustice, poverty and the horrors around them and they want revolution now. They want to change it all and the group (the Communist Naxalites) that he fell into in the 60's was part of a huge upsurge in parts of India which never succeeded because for some reason revolutionary communism has not been able to succeed in India. On the contrary, the only elected communist government in the world was in India, and if it isn't the only one, it was certainly the first. There is a generation gap as there is in any country - the old guard was his mother who came out of the previous condition of non-violence, and doing things through parliamentary democracy and so-on. Yet Rishad had absolute contempt for that and felt that India was never going to change that way."

India and Globalisation (this was the theme of her talk at the Bologna conference)

"In India we have a rich culture, heritage and inheritance - emotional as well as intellectual. Something that doesn't want to give itself up to become exactly like America."

"Now, instead of two balancing superpowers, there is just the one without any breaks. The reason that I talked a lot at the conference yesterday about globalism is because the kind of globalism which is being thrust on the world is really America's views of what is good for markets. Now, there is no balancing opposition so everybody, like it or not, has to get into that pattern and that race; there is no option. One's role is limited by the fact that there is no other choice and that means that certain transforming influences force themselves into your life. It has brought about these changes and the compulsions for entering the markets and the compulsions that are set out for doing so don't leave you quite free. We are trying to adopt what the World Bank and the IMF are telling us to do to our own needs but what we need is to keep up a support system of welfare for the millions who are not getting rich, to try and not suffer the fate of Brazil or Mexico and get completely bankrupt in trying to keep up with the Jones. We are trying to hold the line by not proceeding as fast as they tell us to in various economic matters because every government feels that millions of poor have got to be taken care of."

Female Politics in India

What can be done to improve the position of women in India? I'm not part of any women's movement in India myself, but there is a tremendous amount being done, at many different levels. I would say that, broadly speaking, there are two levels. One is that hardly any country has more advanced legislation as far as human rights go. This is a very different level, however, from the actual practices of the population. You can have the most enlightened laws in the world, but if custom still decrees barbarism or certain kinds of behaviour, well these go on. So you have this huge gap between what the laws tell us and what actually happens in the countryside and in those states which are still quite backward. In more advanced states, though, you don't see this happening. So there is this big gap between the ideal and the actual. And women have been a big factor in all this. Largely, I would say public opinion is much more aware than it was before 1975 and the Emergency, because papers are reporting more and more outrages, especially against women. So there's a great consciousness of what goes on, though one wishes that more could be done. But at least there is this growing awareness, especially about the girl child. Often people will abort a girl child and steps have been taken to

prevent this. There is also a great movement for later marriage and the spread of contraceptives.

Personal History

"If there was one memory of my Uncle that particularly stands out it is the fact of how loving he was. You don't generally think of a statesman, a leader of the nation as having time for cherishing old bonds but in the new edition of *Prison and Chocolate Cake* which came out this year in India - they've reprinted it for the 50th Anniversary - I've quoted a letter from him that was written a year before he died. It had exactly the same tone as many of his earlier letters, written from jail, in which he exhorted me to grow up strong and brave. It was lovely that he didn't change - that the human being in him remained, losing nothing to the political process. That is very unusual because, for example, it wasn't like that with Mrs Gandhi - the power changed her personality and her goals and she started her dynastic succession."

"At the back of my mind I think I have always had an awareness that my great grandmother was a suttee (there is a shrine to her in the village where she was burnt). It was always a puzzle in my mind and the question has always been there as to whether she, or anyone, goes willingly to such a death. Although we are told that the virtuous woman does this because she has no desire to live after her death and so on. One always asks oneself however, how could this be? Could anyone want to self-immolate in this horrifying fashion? So there are two aspects there - one is the situation you are in and the other is how you cope with it. My grandmother when she fell down bleeding in the dust - I didn't see that happen but it became legend and so became part of my domestic scene"

Miscellanea

A conversation with Wilson Harris
 "Hollands" (Chelmsford - Essex),
 September 10, 1997
 Monica Pozzi

M.P.: Perhaps, your views about the imagination might entail its restoration as a cognitive faculty. That is, instead of building up another world, you might be trying to look at it, or at least to look at this world with peeled eyes.

W.H: Well, imagination for me has one important aspect: that the great main things that have been eclipsed, or buried, or lost, things that have become also areas that are invisible... These could be to some extent restored by the imagination. Imagination therefore is a very remarkable, important faculty, if faculty is the word. Because it sees through, for me, so many layers of one's life, and also things that are largely ignored and invisible, that it is very difficult to define it exactly. I think it is an English poet, who wrote about "learning through the imagination", that imagination involves a process of learning, and I would accept that.

Now when I speak of visibles and invisibles, it does seem to me that much conventional fiction tends to erase the invisibles. For example if you walk on a road, you tend to identify with the road, as if it is part of the earth. Whereas the road is man-made and the earth under the road is much more primordial. It belongs to some sphere of being or non-being, and non-being and being... could be a link, because there is an arterial reality running through all landscapes, and the landscape seems inactive or passive, but it's alive, and therefore there are arteries running through, whether those arteries are rivers or whatever. The landscape is alive. If we misjudge the landscape, if we abuse it, it could turn upon us, in all sorts of peculiar ways. Because the landscape is linked with the riverscape, the skyscape, with the rain, it is linked with the cosmos.

All these things are linked. Now to get an illustration of what I mean when I speak of visibles and invisibles, look at the very beginning of Palace, the first paragraph: "A horseman appeared on the road, coming at a breakneck stride. A shot rang out suddenly, near and yet far as if the wind had been stretched and torn and had started coiling and running in an instant." Now, curiously enough, if you look at that passage, you see that the wind had been stretched, and the wind is invisible.

So if you speak of the wind being stretched and torn and coiling, the wind is into focus,

an invisible current, an invisible reality, because of the density of the passage... if one goes on with the passage "the horseman stiffened with a devil's smile, and the horse reared, grinning fiendishly and snapping at the reins. The horseman gave a bow to heaven like a hanging man to his executioner, and rolled from his saddle on to the ground. The shot had pulled me up and stifled my own heart in heaven. I started walking suddenly and approached the man on the ground" And so on.

If you look through that passage you will see a cluster of images, for example the horseman could have been hanged with a rope, the horseman could have been shot, because this is the brother, this is Donne's brother, dreaming his brother back to life.

MP In one of your essays you say that the loop sustains Donne.

WH Yes, that comes in the end. The loop actually sustains him.

MP So that you can never decide on the circumstances of his death.

WH You see that is a quantum enigma. Quantum mechanics will tell you that. Existence and non-existence are both real. That is not how they put it exactly. You can contemplate existence and non-existence as if both are true. Because of this there are, hidden to me, connections right across the universe and also invisible photons, disposed in a very peculiar way. And of course this has a practical implication in matters of currency and banking, their uses in such practical ways. But it also has an incredible reality: these photons, which are far apart, seem to recognise each other across this distance and to communicate to each other at a speed that is faster than light. Einstein did not accept this. He refused to accept this. He claimed that these photons were twins, that they could communicate because they had similar ancestors. And therefore, because of this similarity of ancestry, they were invoking some formula in themselves that could make it possible for you to link them together. This has been shown to be wrong.

This communication does exist. It is very weird, but it does exist. As a consequence, these twins, photons or whatever, can actually communicate with each other. I understand this as a chasm in reality which these weird orders are tending to bridge. They draw a bridge from one part to the other, inner provisional bridges. One has to have a language that makes it possible for a density to appear, "stretch" brings it to appear, a

cluster of motives, so here you have the wind, 'stretched and torn', you have a sense of the man ('stiffened', the horseman, 'stiffened to resist', 'stiffened with the devil's smile'), you get the sense of 'bow to Heaven', 'the hanging man', yet you get the shot, so the rope that hangs him tautens, tightens suddenly as if a bullet is somehow incorporated... To do that you have to look at elements that you normally do not contemplate as visible. The wind one does not contemplate as visible. Yet the wind sustains this tension, though we can't see it. Therefore, when it sustains that tension, you are speaking of "photons", that travel at the speed of light. The speed of light is a very difficult thing for us to experience. We are much more capable of experiencing sound, you can sense something if a shot is fired half a mile from here or if it's fired a hundred yards from here, you are much more familiar with the distance, while it is not easy to do this with light.

If it can be done at all, if it can be done in the quantum sphere, it can also be done imaginatively. I mean, in order to look at the Andromeda spiral - you know that Andromeda is 2 million light years from here - so we see the Andromeda spiral as it was 2 million years before, not as it is now. This matters then: the rope which holds Donne up in the end is a question of a speed in which the messages are flashed, so that one discovers that it is one's involvement in the cosmos that makes it possible for us to understand ourselves, not only here where we reside, but somewhere else, where we do not appear to reside, but in a quantum sense we are. Such is the potentiality of fiction, let us say, the age of the imagination.

MP I called it the "Quanto-Christian" imagination, in my thesis. You appear to link systems without trying to be exhaustive. I thought you were looking for a new language, that is, for a theory which could let you talk like this with some antecedent. I thought that it was both through the Quantum physics and the Christian vision that you tried to explain things, when you said that the Resurrection for example gave you the opportunity to say that "a noose is a noose is not a noose", because the ontic tautology has been broken by the Resurrection of Christ, so that you could say, this thing happened and it didn't, because Christ showed us that it is not so final, that all solutions must not be those we understood. I linked it with the Quantum physics because it allows you to do the same thing, that is you can say I'm this actor, but I might be someone else and someone else might be re-living in me. I saw it in Jonestown where Bone is Deacon, but is Deacon with

Miscellanea

his own sensibility and Deacon's sensibility tied together, and in *Resurrection at Sorrow Hill*, where a character becomes part of the landscape.

WH *Well, Jonestown is a very good illustration. At the outset you see Deacon and Bone as antagonistic.*

MP *Well, but in the end they are not.*

WH *In the end, but you go through a series of trials of the imagination, because what seems to me frightfully important in all civilisations is the sense that the extremities of the world can still sustain and support each other. That's not easy to settle in purely realistic terms.*

If you look at the middle East, it seems incredibly difficult to believe that the Israelis and the Arabs will sustain each other. I have been arguing nevertheless that through trials of the imagination they can come to support each other psychically.

Now that happens with Deacon and Bone who at first were very antagonistic but then, after the watercross, when Bone set sail on his virgin ship – remember that the virgin ship is a way of incorporating everything because everything on it is other side, the energy of the fire that destroys that becomes regenerative. The virgin ship really is seeking to use everything. It's not an ivory tower, it's seeking to use everything, but everything is also converted. The claw of the sun becomes an energy that drives the ship. It's not so remote to think of what scientists are saying of black holes: the energy that can come from these frightful black holes, that could make such an enormous difference to humanity. In other words, everything, however frightful, is capable of being converted, but this requires trials of the imagination, so what is happening is that Bone eventually is visited by Deacon's head.

Well, that's Mayan. I drew it from the Mayan tradition (the Mayas did have this notion of the heads taking off, waning away and then coming back and visiting someone else), but in ancient alchemy they knew that, they conceived of this as well, that if you were to dream of beheading (you know, there are archetypal dreams about a head taken off which comes back and creates a new body) which is not far different from the Mayan thing, so the head - Deacon actually dies in Jonestown, he appears to fall on the rock, under the pier of the moon, but he hangs suspended there and he comes back to Bone, Bone has to do things which he has failed to do. For example he has to go back to his wedding day – Bone goes back to Deacon's

wedding day. Deacon feels that he failed his virgin bride, as one of the three virgins...

MP *the three Marys?*

WH *yes... Deacon feels that he failed to care for Marie, and it is Bone who now has to do this. Bone therefore goes back wearing Deacon's head, and the people see him as Deacon: they accept him as Deacon – he is wearing Deacon's head. That is the irony, the paradox: that he has this sense of being imprisoned by the head, the first time it comes. He sees the Predator. The Predator is about to seize him, and the Christ-Huntsman bears it away. Later Bone is to ask Mr Mageye, the Jester, why didn't Christ kill the Predator, and Mageye says "If you killed the Predator you would kill you, because you have a portion of the Predator in yourself. You have a distinction between Predator and prey. The Predator is wholly preoccupied with loss, the blood of loss. The prey is more intent on giving his or her body as some kind of portion of love, as some kind of sacramental love; the body is given. Now, we carry both things in ourselves, but you can make a distinction. So we cannot destroy the Predator totally, without injuring ourselves. Totally as well, the Huntsman therefore holds the Predator in a net, rather than destroying it. In that sense we are involved in trials of the imagination, in which we begin to make distinctions between these forces in ourselves. And this is how then Bone takes on Deacon's head – he is involved in this.*

Deacon now begins to whisper to him, to speak to him. And this happens because of a psychical transformation. Remember that Deacon had died, though he is alive, in the sense he is now an extension of the psyche. So he can now inspire Bone. He comes to Bone, then Bone is on the stage, like a great actor. A great actor listens to voices, he's playing a part, and he has to listen to the voice of the part he is playing, the character or creature begins to tell him things, secrets an artist would tell no one else, and this is how Bone receives Deacon's voice. He receives Deacon's voice through the ear.

The ear becomes a kind of vagina. It is penetrated by music. So that the body of the civilisation has these forces in itself. That is one aspect of the renewal of civilisation, these various dispersals and reassemblies, all this is part of the trial of the imagination. So that at the end Bone is able to accept the sentence passed by the judges, because the judges say "you are Deacon". The judges remind him that when he came, that is when Deacon came, together with fortune and dia-

monds and all, he was told that he could not touch an infant child. He had been inoculated with the bite of a scorpion. Now Deacon was found in the savannahs as if he had fallen from the stars and it is clear, the archetype of the inoculation of the scorpion. That was supposed to make him immune to pain. That was the folklore of the region.

At another level, we learn that Deacon was inoculated by an Arawak shaman, to allow him to climb Roraima, infested with scorpions. So to get the gold and the diamonds he had to bear – not to be injured – the bites of the scorpions.

When I travelled in the interior I had men with me who could allow scorpions to move all over their arms. I couldn't believe that. They had been inoculated. That's where I got it. So I use it on a double level, just as I used the rope (to hang and to hold up). I use the inoculation as a device one would associate with wars in heaven and this child fallen from the stars and one in which you see it happening on the earth with the Arawak shaman.

Now, Deacon had been safe against the scorpions that infested Roraima, but he was warned that he should not touch children. Now, he goes back and ignores that warning and holds the infant child of Marie, his own child who was called Lazarus (now again, you have Lazarus identify with that child, and identify with Bone, because when they were children, he used to call himself Lazarus, and he used to be tormented by Deacon). Now, you begin to get the shadow of this thing, that is the common and uncommon nature, these trials. Deacon goes back and holds the infant child, who changes into stone.

At the end of the novel, when the child comes back, he comes back on the groaning back of the Predator. The child is also like a leaf, "the face of a leaf", up on Roraima. If you despoil the landscape, if you destroy the landscape, you kill a leaf. (Notice that there is also elsewhere in the novel a place when a leaf "speaks with the voice of a child").

This notion that trees and wood can speak you will find and see not only in ancient Greek myth but in Christian myth. If I am not mistaken you will find it also in Dante. We've forgotten all of this. And of course some of this which comes from the weird tradition has hardened, so that you have to pluck something on from the stone again.

MP *Is that why you call books like those of Poe or Melville "classics of hate"? because they petrify things?*

WH *Classics of revenge, I think.*

Miscellanea

MP I quote, "Classics of anger". Is that because they tell "I" from "the Other", so that the other is an enemy, which is different from me, and usually angry?

WH I mean, look at Moby Dick. Melville is a great writer. One of the greatest 19th century writers. Yet even a man like C.L.R. James failed to see the importance of Ishmael. Ishmael who came up on the coffin, the only survivor when the Pequod sank. He came up as though the coffin were a living part of the body that brought him up. Now Melville nevertheless infuses in that novel a great anger. That is why the whole ship goes under.

And Poe, of course, in Arthur Gordon Pym. The anger, the cannibalism. Those are both American classics. And Poe is a schizophrenic writer. He is a racist. He said that slavery was ordained by God. But when he comes to write Pym, he seems to reverse this. Do you remember the grandfather raising the umbrella? That straight thing? Now the grandfather is a white man, and he is presented in that way. Then you go on the ship, and you see this horrible mutineer raising a cutlass. It's the same gesture. So that Poe suddenly links the white grandfather with the black mutineer. That he would never have done logically or consciously. And that's where Poe's schizophrenic genius lies.

Do you remember the very end, the very man he comes across on the Grampus? The man he despises at first, 'the horror of the man'. And then at the end he says "He and I are the only white men on the island". You would call this a Freudian slip. But Freud had not yet been born. Freud was born in 1856. This novel was written - if I am not mistaken - in the 1830s. There he arrives in the Antarctica, he sees all these people who are so black that even their teeth are black. And he is with this other black man, so he says 'we are the only white men on the island.' In other words, you get involuntary links.

MP It seems to me that there is a different kind of realism, for you. There is a sentence by Saint Thomas which affects me, reason is "adequatio mentis et rerum". The mind has to adequate itself to things, it has to go out of itself and try to meet the things outside. It cannot presume to force them and bend them, so that to be realistic someone has to look at things as they are, and not to prevaricate them. That is the blend of realism that I saw in your essays.

WH Yes. There's a passage here. That voice - mysterious voice - arouses a profound

echo of music in bridal flesh to gauge rhythms of anguish in raped species. So you have the bridal flesh - a kind of glorious flesh - but then you have to gauge rhythms of anguish in raped species. Music in fiction in my estimation bridges through and beyond poetic ornament or metaphor into real engagement, this unfathomable coherency in the body of an entire creation. In other words, we have relied for a long time on poetic ornament or metaphor, but a real engagement with unfathomable coherency in the body of an entire creation means that you have to look at species - animal animal as well as human animal - all the species - there is an unfathomable coherency there. The wilderness faculty remains, untameable. And that can erupt in a new rhythm, a new music. You see?

MP I think that reality is mysterious, that you can approximate it, but you cannot catch it, or describe it all. Approaching it imaginatively allows you to leave great zones of indeterminacy, and it might allow you to approximate it further, but never to reach it. What you are left with is a sense of mystery, and not of doom, as you said. A sense of the mysteriousness of reality.

WH Of transformation as well. Because in this process the trial of the imagination brings upon transformation. So that real changes take place, that can have immense practicality. There is really an infinity of resources. Therefore the work of the imagination becomes very real, precisely because it's prepared not to imbue itself with an absolute position. If it makes a shrine of itself, a dogma of itself, it imbues itself with an absolute condition, then it ceases to be real, though it seems to be real.

MP Yes. That is why your critics are divided between Postmodernism and Modernism.

WH I'm not a Postmodernist. Because the Postmodernists only live on the surfaces. They have long denied the depths.

MP Yes. On the other hand, it is true that you tried to disrupt many of the shapes, of the poses, of the models and the dogmas which have somehow been associated with Modernism and its very perfection in technique. Yet, what astonished me in Postmodernism as related to you was that usually Postmodernists create a second reality out of words, of language, and then try to pose an ontological question on both, that is "if my second world is as present and real as the first or both are, then, what is real?"

WH I think it is something to look at very closely. In a sense, you may learn from the Postmodernists here. But I don't accept the conclusion. What I would say is this. For example my discovery when I was travelling in the rainforests, and I saw all these connections and links between rock and tide, which I have described elsewhere. That the rocks and the rapids actually illumine the function of tides. As the river rises and falls, the tides do the same, of course, because when the sea rises, the tides rise. They help to conserve the river; they push the river back or the river would run dry. All these links and connections. What happens, as you go along with this, is that, in describing the world that you see the language evolves and begins to encompass realities that are not visible - let me put it this way: El Dorado was never discovered. People said "it was there", "it was there in South America", but it was never located. But El Dorado had a life within the language, because the language is drawing upon all these resources. It is as if all these elements are drawn together again and you suddenly arrive at the Palace of the Peacock, which is El Dorado.

But remember that when Carroll whistles at the window, the window is like a density. The whistle goes through the window and erupts into majestic music. Very close to that majestic meaning, music, is incandescence, fire, the lightning bark of a tree. Though it's a bit staggering, away from the music, in fact they are very close together, they are related. So that when Carroll whistles at the window, you get music and incandescence. So that is how the language begins to create in itself El Dorado. Though you don't see El Dorado in a physical way.

The language is capable, because of its layers, of making what is apparently non-existent existent. You know that El Dorado was supposed to be a place. It could be called the city of gold or the city of God. This has become real within the psyche. It has an archetypal truth in it. There is no archetype which can be established absolutely. The archetypes are all broken, but they are active in a momentum and creatively. And therefore though El Dorado is apparently broken, fissured, lost, it is still active through its elements, through the earth on which it stood, the winds which blew upon it. It has become real, and then the language makes it real. So if the Postmodernists would speak of language as becoming a world in itself - is that what you were saying? - they are on to something, but they are not making a gain of the language.

Miscellanea

MP Yes, because the fictional world doesn't matter to the "real" world, it even speaks of its impossibility, because the writer uses a fiction made up of language in order to say that both worlds are unreal, devoid of meaning, of significance. They are both discourses, that is to say that even our own world is a discourse.

WH *But you see, that is where I differ basically from them. I don't believe that human discourse is absolute. Prior to human discourse there are rhythms, music, other voices.*

MP There is the world, the world of things. I would say the creation, because the world of things is not as alive as creation is. 'Creation' speaks of its mystery.

WH *But all things have their own voice. Therefore there is a language anterior to, interior to, human discourse. And that is what the language can become, can give. You see? Rather than, in the Post-modernist sense, becoming a prison. The language opens itself unto other voices, extra-human.*

MP That is why I was surprised by your concept of tradition. I think that in many places of your essays, in the way you talk and think, there are traces of T.S. Eliot, the Eliot of *The Four Quartets* but also of *Tradition and the Individual Talent*. I have loved him very much though, so perhaps my reading was biased. When I came to the point of tradition, your own concept proved very different.

I was surprised, reading what a critic wrote more or less in the years when *Tradition, the writer and society* was issued, that one could not any longer talk about tradition as something outside the writer, because rhetoric was dead, and tradition was something the author had to build up for himself. While, for example, in Eliot, tradition is what you read, and what you are to belong to and you can transform, and you have to read it all before being capable of translating it into something new. Your own tradition is not only what you can read, or write, or see. It comes from far beyond.

WH *Tradition is not a purely bookish thing, by any means. I admire Eliot, his awareness of tradition, except that I have a sense of tradition which is different from his. Because he had no interest as far as I am aware in the traditions which impinge on me – the pre-Columbian world. You see, Eliot, who was close to Dante, may have been influenced by the fact that Dante did not*

allow Virgil to enter in the Paradiso, though Virgil had guided Dante through the Inferno and the Purgatorio. Then he arrived at the doors of the Paradiso, to put it crudely, and was not allowed to enter, because he came from a pre-Christian world. We don't accept that, though Eliot may have accepted that.

I admire Eliot. He's a great poet. But as far as I am concerned, you can't exclude the pre-Christian world. And therefore one becomes involved in a tradition which differs from Eliot's tradition. But tradition is important, whether it is Eliot's tradition or the tradition I would perceive. Originality is also extremely important, because originality is a living response to tradition. It's not that originality is making up a new tradition, but originality is a living response to tradition, remember, within tradition. You have gestating resources, just as within the womb you could have something gestating which is not yet visible. So you can have gestating resources in tradition. These may pass, but they are still there, active, and at some point appear, and there you get originality, or originality's glimpses into these gestating resources.

Without originality, then, in fact, tradition could become a museum text, in which you simply play games within the tradition, virtuosity, virtuoso games. As a pianist may sit at the piano and simply play from the notes. He may play beautifully, but have no deep insight of the notes. So for me the life of tradition is much more implicated in areas that appear to have been lost, though they are gestating. That would be the case of Eliot.

So it's a question really that one does not disagree with Eliot's concern with tradition, but one becomes aware, coming from the world from which I have come, in which I could identify with Virgil, as someone born in a pre-Christian world...

Clearly Eliot was haunted by Virgil. One of the first essays of Eliot, which I admire, is an essay on Virgil, but Eliot would not approach Virgil from other figures that came from other traditions, that were non-European in a sense. You see? Virgil can come to us in forms that we can not recognise. Forms that are not easily recognisable. I mean, Christ for example appeared to Mary Magdalen and she did not know him, the resurrected Christ. He walked all the way to Emmaus, and the disciples did not know him. Where had he come from? He may have come from another universe. I mean, to put in some fantastic way, if you have links between different universes, the resurrected bodies must be strange, because if they arise from another universe, though it resembles this universe, it is just something which the imagina-

tion has to conceive of, just as to say that it were possible to go into the black holes, you may agree that you arrive into another universe, and not only that, it can be the black hole you come upon refuses to resemble what existed before the Big Bang. You're dealing with strangeness.

Now therefore Virgil for me can appear in an utterly different disposition. I don't know that Eliot would ever entertain this. Eliot was very strictly Anglo-Catholic. Great poet, but he had that kind of compartmentalisation. And that is why, for example, he spoke of Lawrence in a disparaging way, when he said that Lawrence went after strange gods. Lawrence's quest for strange gods may have been incomplete or misguided, because when Lawrence speaks about the Mexican calendar he speaks of the Lords of the day and night. I say 'companions of the day and night.' There seems to be a female figure hidden behind the male, so 'companions of the day and night.' Lawrence's quest through the calendar, whether he was simply mistaken in simply identifying Lords or not, was an important element of tradition Eliot had not seen.

MP Even if he had somehow gone along a path which was akin to this, for example when in *The Waste Land* he put together Sanskrit and Christian lore about the fire. I would say he was trying to merge different traditions.

WH *Eliot was a great poet. And therefore some of his poems go deeper than his theories. He did identify with Indians, for example. So you get this, as in Poe. This American Eliot – I regard him as an American writer – these three American writers, the major American writers, have to be looked at very carefully, because you have these schizophrenic sides, which suddenly repudiate what the writer says at the surface of the mind. And Eliot belongs with those.*

I'm simply saying that I am much more immersed in what Eliot may only have recognised, if he did recognise it at all, within the depths of the imagination. But this can be taken because of the way one has come from. I mean, if one comes from a world which would not have been regarded as relevant, in these matters... I mean, now it is regarded as such, but at that time, when Eliot was writing, he would not regard the margins of the world from which I come as having a profound relevance upon what he would call the centre. But then we now know, in science for example, that there is no centre. You can go right across from sphere to sphere, and you can speak of centre but there

Miscellanea

is no centre. So that the age is changing. Science is a kind of poetry, if you look between the lines.

MP C.S. Lewis said we are not so different from Medieval men.

WH The only thing with Lewis that I don't like is that he was very bookish. He took all his things from books he had read, unlike Frances Yates. She would not do that. She could look at sculpture, look outside of the bookish realm. He said very bookish things. He said so himself.

MP I was struck by one of his insights. He said that, when we talk about the universe or the black holes, we are not so different from the way a Medieval man might have talked about the 'influence' of one star about men, as far as it concerns our actual knowledge.

WH What Lewis misses obviously is in this way. If you look at the Copernican age, and he actually was speaking also of the Ptolemaic model, vision, and he would say 'does it actually matter, since men could go on all the same?' But it does matter, in the sense that when the Ptolemaic age began to fall, and give way to the Copernican, one is aware that a lot of these were teachers of mathematics. Bruno was a poet who tried to give it poetic intensity and extensity.

But he was affected by mathematics. But in Resurrection at Sorrow Hill, I take this matter on. First of all I said that if Bruno had to be the conquistador rather than Cortez, Bruno might have recognised and understood the pre-Columbian world, and empathised with it, much more so than Cortez did. And why do I say this? I say this because Bruno was involved in the fall of the Ptolemaic model. When you look at the theatre of Aztec, it came to be haunted by the signals of doom. The stars were falling out of the skies. Falling out of their fixed places. So you have in this ancient Mexican world a theatre which was involved in the collapse of the Ptolemaic model. Not in mathematics, but in sheer theatre. Therefore the fall of the Ptolemaic model should open our eyes to what other cultures are doing. They have visualised that fall subconsciously. Or unconsciously.

Lewis never entertained such an idea, because for him this would have been a 'savage program'. It did not exist in any book. Whereas Frances Yates, who could identify with Bruno, and identify with sculpture, could see links between word and sculpture, painting and poetry, music and architecture. If you see those links, you move beyond the confines of the book. If you do that, then you

can look at another culture which is alien to Europe, and see that that other culture, though apparently alien, was also susceptible to the fall of the Ptolemaic age, through its investment in the theatre of the skies. It was constantly reading these signals of the skies, and seeing that the world was coming to an end. Our world is coming to an end – they were filled with fear. And a world was coming to an end. It was the Ptolemaic model. But they saw it from within themselves. So there is a link between cultures, even if these cultures seem far apart, or alien from each other. And that Lewis could not see.

And that is one of the difficulties with these European scholars. They're so confined to a conventional tradition, that though they're highly sophisticated learned men it's as if there are blind spots that don't allow them to question their premises deeply enough to see that what is apparently happening in one world is also happening somewhere else, but in a different way. If that is true, then the fall of the Ptolemaic world is also true to some truth in your spirit, in which we have been challenged to change. Not simply to say that to discard this model wouldn't affect the continuity for people, so that it didn't really make any difference to human nature, as Lewis has seen. You could still continue to live in this, culturally and thematically, but you don't have to worry about what apparently scientists say, except that you can invoke it in the sense of knowledge, the general knowledge you test in programs so that one man wins a prize. But that general knowledge may simply be a game – the man that wins can learn the whole encyclopaedia, but it makes no difference whatever to a system of values that remains inflexible. That I think is one of the dangers in our civilisation. The system of values remains inflexible.

MP I see that for myself. But it seems to me there can be links between what you read and the way you look at reality.

WH I agree with you entirely. Furthermore, one cannot despise books, because even though I may speak of Lewis's bookishness, to give credit to Lewis he always admitted that. This bookish thinking may change in the light of one's own books. He said the Medieval people, they were open to many books. And therefore they could change. Where he differs from them, is in the fact that he didn't open his mind to them, to other arts of the imagination. These also have a voice, which can address people. I think that books then can become a deeper medium than Lewis appeared to accept. Because the book can invoke sculptures, paintings.

MP Dante said "come l'universo si squaderna", how the universe opens up like a notebook, that is you suddenly discover that the universe opens up.

WH And furthermore you will see what we were discussing earlier about Dante. That he could have the notion of a bleeding tree. The tree doesn't write books itself, but the language in the book somehow visits another sphere, which is the tree that bleeds.

MP Yes, because he was in that tradition. Of the Virgilian "sunt lacrimae rerum", for example.

WH Ah, yes. You wrote to tell me that. I loved that. That was so beautiful. "There are tears in things." When I got that letter I said 'I would like to have you come along'. Because that seemed to me so eloquent. So you had those poets who seem to me - if one is in touch with them, one feels that they would approve of what one is doing. That's a wonderful feeling to have. If that's egotistic, that is the life of tradition. I mean, you can respond to voices that are different from yours. And yet they speak directly to your heart. And mind.

MP Machiavelli – well, in England he has not been much loved – said that he entered the ancient courts of ancient men and talked to them' ("entro nelle antiche corti delli antichi uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente non mi vergogno parlare con loro").

(...)

WH Was there any other question?

MP Just one more question. Ghost, in *The Infinite Rehearsal*. Why does he say "Remember me"? Is that from the Middle Ages? In the end, you discover that the true narrator is neither W.H. nor Robin Redbreast Glass, but Ghost, and not even Ghost but the Spirit.

WH May I see it?

MP "Remember me, remember Ghost". And I was reminded of all those Medieval tales where it was not the author who mattered, when he signed, if not for the possibility that the reader would remember him and pray for his salvation. So that it was not the author but tradition which wrote itself through that author.

WH You see, when you get here...

MP I quote "I turned another page in my fictional autobiography. A blank page upon which I had not yet written. Whose hand would seek mine, whose mask become my age in the future? I saw a shadow upon the page, I saw an extension from Ghost. Spirit is one's ageless author, ageless character ...

WH [Harris takes on the reading] "in the ceaseless rehearsal, ceaseless performance, of the play of truth. The fictionalization of the self in age and in youth is a multi-faceted caution of the universal imagination against the tyranny of hard, partial fact. A wave arose that bore me up. Bore the drowned boat up from the sea-bed. I was launched upon my voyage towards Emma." [The Infinite Rehearsal, p. 254]. Then there is... Well, that is why it is useful to look at the text: "And perhaps one may see again, in another light, the infinite rehearsal in the economy of the resurrected body, an economy that may still, despite everything, salvage the civilisation." (ibidem, p. 260). So we are looking at the hard world in a way, the economy, but we equate it with the resurrected body, which is unusual, don't you think? "On one scale lies the terror of the broken thread or the drifting stone, the explosive rocket, in the seamless garment of God. On the other the sliced purse strings of Billionaire Death. It is an extreme balance, an extreme purgation of terror in sacramentalized money, in an extreme age. Another wave arises as I address you. Remember me, remember Ghost."

What I think is happening here is this: at the time when I wrote it, this is the best way I could really approach extremities, the extremities which we were discussing. We took one example with Bone and Deacon, and the trials of the imagination. You have these extremities, Billionaire Death, the sliced purse strings, the explosive rocket. One extreme is that you can't get sacramentalized money, the extremities of the world, the extreme poverty of the world, those extremities can be perceived by the resurrected body, so the resurrected body is the salvage of civilisation.

So you are back to what we were saying. It is not an ethical matter, when you give money to a poor. If that is all that it is, you will flatten everything, even if the giving may become automatic, like a robot that gives because it is told to give. But if the resurrected body brings you back to the core of freedom and the trials of the imagination, then the resurrected body salvages the civilisation. That salvage cannot be taken for granted. Because it is 'an extreme balance, an extreme purgation of terror, in an extreme

age'. So the extremities are drawn together. And all the way hither. "As the hollow wave breaks, the course of the world becomes all at once a sacramental self-confession." (p. 259) We spoke of that - self-judgemental. And then "Robin Redbreast Glass began his voyage towards Archbishop Emma in the year of grace AD 2025 in which I am now writing to you. He carried with him a portion of the seamless robe she is to wear. I plucked it from Beast and gave it to him." (p. 259) So here is the year 2025. And "plucked the seamless robe from Beast".

As a reader, it depends on the way you convert these elements. Beast would normally be seen as a monster. But Beast here has a peculiar part to play. Remember Beast's role. I can't find it here. Beast would not just act beastly. It comes in a very strange way, in which the Beast becomes a way of identifying with their bodies as if they had a beast in their bodies. But a way at the same time of evaluating our links. 'The seamless robe', 'a portion of it.' Beast's present is the seamless garment one carries in early nature, yet seeks from another source. A healing or ill source upon the waters of spirit carries through arts of sorrow towards the consummation of bliss.

How to find the true balance between such carrying investments of nature and such seeking vessels of spirit? So all the way it is this balance of extremities. So for Ghost to say "Remember me" is as much as to say, "If you lose sight of me, all you have are ethical choices, that is no choices at all. All you have is ethical robotry, in which people are going to speak about the poor of the world, of giving to the poor, of helping the sick, but it is a purely ethical position. The real involvement is missing from them. The involvement has to do with Beast, has to do with Billionaire Death, with all these extremities.

The Masquerade of history: Lawrence Scott's Creole Voice,
Review and interview¹
Pietro Deandrea

Island of Kairi, 1944: one of Mr. De Lisle's golf balls accidentally hits the soft spot on the head of Lavren Monagas de los Macajuelos, the one-year-old Creole baby who quietly rests in his pram: "PRAM P'DAM, like steel band" (W 11) This may sound like a bizarre event in an otherwise ordinary story, but this simple golf ball unleashes the wild narration contained in *Witchbroom*, the first novel by the Trinidadian Lawrence Scott. Instantly, Lavren's mind gets caught up in a whirlwind which blows him back in time, through the whole story of his family and the history of the fictitious Kairi, used here to represent Trinidad.

The catalytic factor of his voyage is identified in an Indian boy's eyes: after being hit, Lavren "entered through the black holes of those eyes, black from the black hole of Calcutta smudged with the yellow of malnutrition [...] he entered this pain into a revision of history." (W 11) All the founding elements of the novel — and, consequently, of Trinidad's culture and history, finely interwoven into its plot — are displayed by this incident in embryo: the violence, the suffering, the coexistence of races from different parts of the world, the magic.

The use of magic in a novel from the Americas is inevitably reminiscent of one of the modes that pervade this continent's narratives, ie Magic Realism, be it in English, French or Spanish. In *Witchbroom* there are not so many marvellous occurrences as in García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*, but the book is centred upon Lavren, a fantastic narrator who disrupts chronology by going back and forth in time: his "Carnival Tales" — that is, the name of chapters of the novel — start from his very first forebears who settled in Trinidad and close with a vision of the future, with frequent temporal leaps and loops. *Witchbroom* pays homage to García Márquez with a few explicit references; when I met Scott in May 1996, he openly acknowledged the Colombian writer's influence:

SCOTT: Márquez was of tremendous importance to me. What he opened up for me, really, was that when I read him I said to myself "This is my family." He is writing about families in the new world, deaths, the Virgin Mary, women going into convent... he had the whole texture of that world.

In the novel, the two privileged sources of magic are the African culture imported through the Middle Passage, and the dimension of carnival.

As for the former, its incarnation is found in

Miscellanea

Lavren's nursemaid Josephine, always ready to help Lavren start a narration with the storyteller's opening formula "Cric Crac": "no tale would be a tale without hers," writes Scott, "no fiction a fiction, no history a herstory without hers." (W 7) At the end of the first Carnival Tale, for instance, when Gaston (the first of the Monagas) takes his beloved Clarita, his/herstory takes the form of myth: their abode is described as an Eden, "a garden where the tyger cat lay down with the agouti and the jaguar licked the flanks of the wild deer. Did history take this path because of the myth or did the myth grow out of history?" (W 33) Josephine's African lore identifies this founding myth of the Monagas as a "Nancy story", that is a caribbean folktale of Ghanaian origin, from the name of the spider-trickster Ananse. Scott emphasized the distinctiveness of Afro-Caribbean culture:

SCOTT: What I'm drawing on, for Josephine, is an Africa that has survived in the Caribbean. Voodoo, Shango, orisha, condomble, the ritual, the language, the music: they have found a place for themselves inside the colonial culture, hiding themselves into it. In the novel Josephine transmits this to Lavren, who spends more time with her than with his own mother. And it's not only the character of Josephine, in the novel Lavren also finds the old man whom I call the 'Shango voice'. There I try to simulate the voice of the Yoruba deity of hunting and iron, through a style of arcane ritual oratory.

I have recently interviewed Earl Lovelace, and he talked about the same thing: Africa that has survived in the Caribbean, a spiritual place for the Caribbean people. It's a sort of inner thing that you carry. When you go to Trinidad, the way people are moving in the streets, the way a woman is standing, the way a man talks... you see African traits in the folk culture, which has taken them on in speech and gesture... you see remnants of calypso in a whole way a people look.

Witchbroom is studded with quotations of historic calypso tunes which provide a sort of popular political commentary. Lavren can feel the power of this music even from his mother's womb:

[...] stirred by the first pingpong, pingpong, pingaling ping p' ding, and is tempted by the sound that was to transform the! world music, to be born early [...] like John the Baptist, leapt in his mother's womb, not to the felicitous greeting of the Blessed Virgin Mary [...] but to the sound of an oil drum, a steel pan, from which the imagination of the poor had transformed the greed of capital, the new El Dorado, oil, into the music of liberation. (W 202)

Calypso is inevitably associated with carnival, a central image of Caribbean culture and

literature (one is reminded of Earl Lovelace's *The Dragon Can't Dance*, amongst others). Carnival is the place signifying, to start with, the ethnic fusion that has been inhabiting the West Indies all along the centuries:

SCOTT: If there was any magic left in the world it was to be found in the masquerade of history, a history whose calamitous waste had produced the possibility of a new world. But this only by the repeated creation and simultaneous destruction of beauty, the grasping at the ambivalence of nature in the masquerade of cruelty and horror, transforming it out of darkness into a sunlight of music and colour: Carnival! (W 226)

New potentialities out of historical horrors, new Adams resulting from violent clashes among different people: the association with a master of Caribbean anglophone literature, the Guyanese Wilson Harris, is inescapable, but Scott was interested in outlining their different perspectives:

SCOTT: I think Witchbroom is on the side of mix, of what I call a creole culture. But in asserting that, it is not saying that you lose difference. You keep it, but you must inhabit the other at the same time. It's not a mixture where you lose a sense of Africa or India: you need to keep difference in mind.

As far as Wilson Harris is concerned, he's very much for interpenetration of cultures. I'm thinking of Palace of the Peacock, for instance. He is highly complex, but he's constantly trying to perform a critique of what he calls the "territorial imperative", of people finding their own identity in their exclusive territory. I think he's doing something else from me, also because Guyanese society is different from Trinidad: it's in the continent, you have the Amerindians in the interior and the whole African/Indian trade has been much more vicious, dangerous, fascistic. It's been important for a Guyanese writer to work on that emphasis about interpenetration and merging, rather than difference. Politics has all the time exploited difference in horrible ways, especially in the polarization Indians vs Africans. To celebrate Africa there would be very different, then, and one cannot overlook the deep moral implications of Harris' writing. In Trinidad we also have these groups, but their relationship has never really turned violent. Ours is a very complex society, people have something that makes them one, though different, and at the same time they are scared of one another. What has to happen is that we enter the other more.

The novel, though, does not elude the historical exploitation of the European plantocracy, the popular revolts announced by the spread of the witchbroom, a crop-killing parasite. Furthermore, Scott's blend of

cultures is mirrored by a fusion of different novelistic styles: alongside the magic, the African-rooted storytelling and the "Cricrac", he interrupts his tales with a plainer, more balanced prose in the middle chapter entitled "A Journal", where the complex structure of the book undergoes a further stage. The focus of this section is not Lavren, but a first-person narrator with an explicit colonial education and "Creole style":

SCOTT: Through the "Journal", Witchbroom contains a critique of itself. I wanted there to be a dialogue between the language of the "Journal" and the language of the "Carnival Tales". In fact, I am wondering whether Magic Realism allows me to say everything I want to say. There is a part of me which is not entirely satisfied with that way of conceiving the world, and I want something plainer, closer to raw emotions, something I think the "Journal" does. There you find a tussle between what I call the Creole Self and the Colonial Self.

The contrast is expressed poignantly in the two quotations chosen as introductory epigraphs to his collection of short stories *Ballad for the New World* (1994), by Jean Rhys and García Márquez:

SCOTT: I wanted both the understated, ironic, slight tone and the flamboyant style. For a complete story about Trinidad, for our own story, we need all these narratives, and I mean the colonizers' narrative, too. In other words, I feel the need to include the "Cricrac" and the "Once upon a time, in a castle..."

Generally speaking, the short stories have a lot in common with the novel, and seem to belong to the same creative outburst, overlapping in content:

SCOTT: They're all about the same world, yes. It is true that, after all, writers write the same book over and over. If one compares the stories featuring the Monagas (more similar to the Carnival Tales of Witchbroom, in their experimental language) with the Wainwright stories (closer in tone to the "Journal", more traditional and linear and introspective), one will find the same ongoing dialogue between narrative styles.

As for the peculiarities of each book, it must be noted that the stories are pervaded by a deeper sense of melancholy associated with the decline of the French Creole society, and emanating with particular poignancy from the author's long descriptions:

SCOTT: A writer who's been very crucial for my work is Walcott: he has a very particular kind of melancholia together with a rapport with the Caribbean landscape.

In *Witchbroom*, apart from the sombre tone of the "Journal", there is much more joy and comicity: Lavren's free crossing and re-cross-

ing of historical ages, races and cultures offers a wide range of moods to the readers, in tune with the tragic *joie de vivre* of Latin American Magic Realism. Furthermore, Lavren also dismantles gender categories, because he is a hermaphrodite, an androgynous being who is capable of understanding the never ending love of the Monagas women as well as the solitude of the family men:

The cause of the profound loneliness the Monagas men, and maybe all men, suffered, was because they could not accept their desire and passion for each other. Hence mythology produced Lavren, who had to be both girl and boy in order to love and be loved. (W 214)

The breaking of all boundaries and limitations performed by Lavren in *Witchbroom* reaches its apex in the part of the novel called "J'Ouvert" where both Lavren and the "I" of the "Journal" join a street carnival to freely change their identity: "There is no hierarchy in carnival; no colour, no class, no race, no gender: all may cross over and inhabit the other." (W 264) On one hand, the novel's tendency to such meta-narrative, self-referential spells has been subject to some criticism. In her review for *The San Francisco Review of Books*², for instance, Arlene R. Keizer writes that the book "is a promising first novel, but, finally, experiments with the speakers' identities take precedence over the tales." At some points the complex structure may be detrimental to the clarity of narration, although — as most reviewers agree — the many-layered suggestions of the book are extremely enjoyable, offering a wide range of topics and perspectives.

Amongst others, an interesting facet is certainly the sexual energy of the novel in the face of the repressive Catholic culture which dominates the two narrator's families. During the final street carnival, Lavren's identity is changed into that of Jesus Christ, whereas the "I" of the "Journal" finds an escape from his sexual repression in the crucifix: "I press my desire against his crotch, where testicles bulge, penis cocooned in a loin cloth." (W 112) In *Ballad for the New World*, the same theme is taken up in the short story "Rabbits" (BNW 24-30) In Scott's own words:

SCOTT: The colonizers came with the sword and the cross. The crucifix has also a naked man on it: a symbol of sacrifice, a sexual image and... in the novels there are parallels between the unfulfilled wives and the church they turn to in order to fill up the absence of their husbands. Take the story of Marie Jeanne in the 2nd Tale, for instance, who's having a relationship with the priest. What I am examining is this duality of the Catholic Church, passion and repression. The crucifix, central to Christian iconography, with its naked body

can hint at both things.

This ambivalent value of Catholicism makes one wonder about the autobiographical dimension of both books, about what Scott undoubtedly shares with his main characters. His background is markedly Creole; his father came from a German merchant family while his mother belonged to the French and Spanish Creole plantocracy. His family was traditionally Catholic, and his schooling led him in the direction of taking his vows for priesthood. In 1963 he left Trinidad and moved to London — where he still lives — to become a monk, but his cleric's life lasted only four years. Scott decided to read for a degree, and has¹ been teaching ever since. This has much in common with the plot of Scott's next novel, *Aelred's Sin*, announced by Allison & Busby with a release date for the end of August 1998. During our interview, Scott recounted his decision thus:

SCOTT: Monastic life was a very rich experience, intellectually. Furthermore, the church was undergoing a lot of changes around the 1960s. Then I realized it was not what I wanted, even though all my childhood was all in that direction. One of the Benedictine monks said to my mother: 'I think Lawrence is very brave to leave.'

Literaturewise, it certainly does not sound like a wrong choice.

¹ All quotations are referred to with the initials W and BNW for, respectively, *Witchbroom* (London, Allison & Busby, 1992; edition employed: Oxford, Heinemann, 1993) and *Ballad for the New World* (Oxford, Heinemann, 1994), followed by page numbers. The author's interview with Scott took place in Crouch End, London; extracts from it are printed in bold types.

² Vol. 18, no. 3, 1993, p. 24.

Miscellanea

Concorso di monologo per giovani autori 1998.

Pubblichiamo il testo dello studente Filippo Boer per la facilità con cui interpreta sentimenti giovanili.

L'agnostico

Dove sono ? Che strano posto è mai questo ? Come ci sono arrivato? Sono qui per caso...per caso? Per caso! (...)

Caso... o Caos. Sì Caos! L' imprevedibilità assoluta, eppure ci sono delle leggi ferree che lo governano, sì, proprio così . Quante volte osservando un fenomeno verificarsi sulla base della logicità mi sono accorto che i suoi effetti sono spessissimamente vittime di eccezioni? Aaaagh io sono un'eccezione! E' stupido che uno che si trova nella mia situazione, in questo luogo buio... con mosche e lombrichi... oh mio Dio!!!

...e me ne sto qui a disputare una tesi sull'ASSURDO? ...assurdo ...assurdo ...assurdo

..... assur. No! assurdo no! Paradossale, sì! Ecco la chiave di lettura: i paradossi che si susseguono con frequenza assurda... (si ferma a pensare su cosa ha detto) Sì, ho detto giusto! Tutti gli eventi sono eccezioni (...) e quando seguono la regola non sono altro che l'eccezione dell'eccezione! (con tono 'stupidamente' soddisfatto)

E con ciò? Quale utile posso ricavare dall'aver determinato una cosa così insignificante?... Perlomeno nelle circostanze in cui verso (incomincia a preoccuparsi veramente) ...Morirò! ... Ma è troppo presto... Ma morirò! ... Ma forse potrei urlare e... Ma chi è disposto a sentirmi? Sì, ormai ne sono certo, morirò! (scoppia in una rista isterica) .

AH AH AH (sospira e si zittisce imbarazzato) AH AH AH AH AH ... avevo programmato la mia vita così bene... Ma chi poteva prevedere che...? Appunto, chi poteva PREVEDERE!?

E adesso cosa faccio? Mi potrei incamminare verso quei monticelli, verso

quelle croci. Oppure potrei prendere in considerazione il fatto che sono solo delle impalature che sorreggono il dubbio degli uomini... ma se così non fosse? Rischierei di bruciare!

Forse dovrei FIDARMI (avere fede nelle croci) seguire il mio fiuto, ma non posso rischiare di seguire il sentiero sbagliato, altrimenti sarei costretto a camminare troppo a lungo e, terminata la vita, sarebbe inutile cercare di sbrogliare questa matassa di crocicchi e di opinioni e di idoli e di vita... la mia vita.

Che fare, dunque? Cerco un' indicazione veritiera tra queste, un' insegna luminosa tra tutti questi cartelli segnaletici fallaci, fittizi come le vie che indicano. E' ironico che la rotta meno convincente sia quella più luminosa. Questo confonde le mie speranze primordiali. La LUCE. Non devo cedere alla tentazione e farmi abbagliare come tutte le altre allodole, nè inoltrarmi nella spasmodica ricerca di un pretesto, di un appiglio solo un po' più solido. Io, corpo che cerca un'anima che sorregga le sue membra stanche di cercare, e cerca, e cerca fino a dimenticare l' obiettivo della sua ricerca. Ma non posso giustificare nemmeno questo: la ricerca fine a se stessa... E se la strada che ho rifiutato con più ferocia fosse proprio quella che...? Sarebbe la rivincita della turba stolta, le allodole, su chi, come me, si perde nei grovigliosi sentieri di questo luogo.

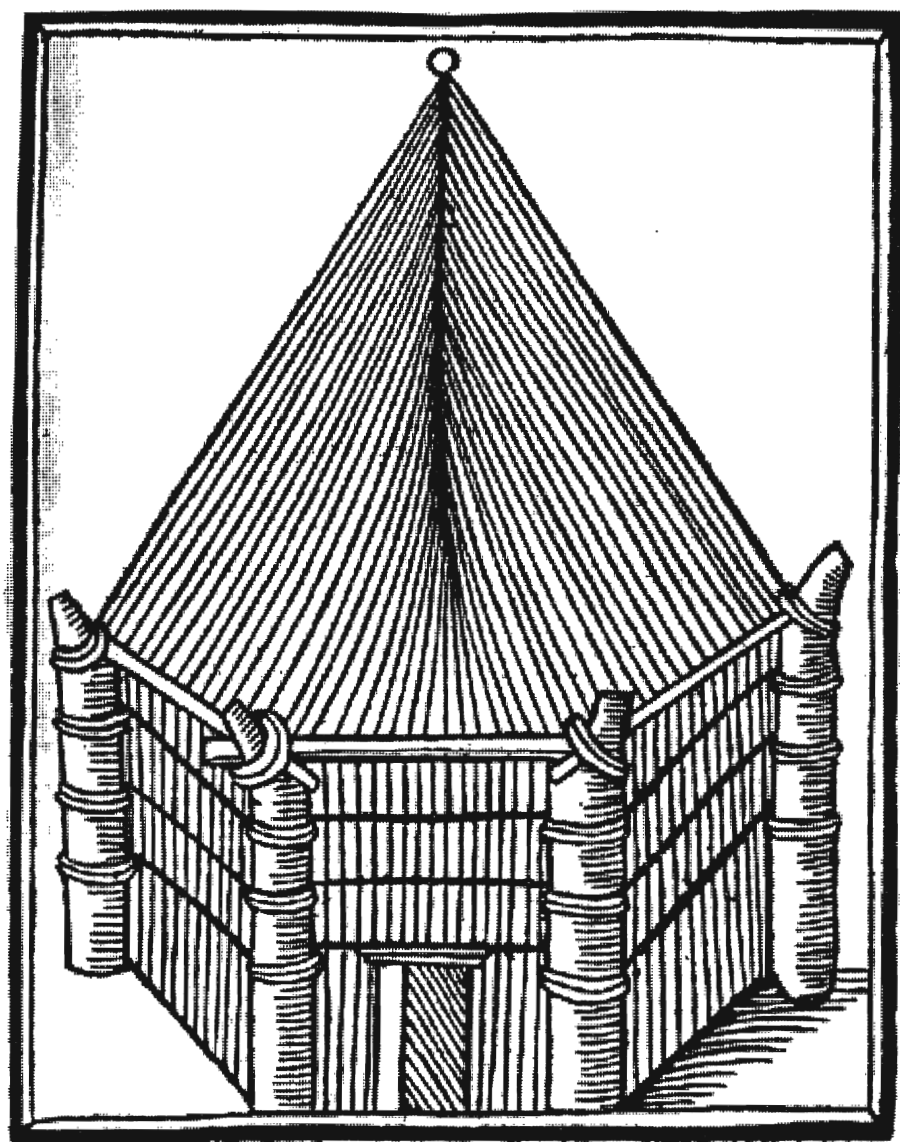
Tutto ciò sarebbe PARADOSSALE! (zittisce, accortosi di essersi già dato una risposta) (...) Sarebbe ancora più probabile che lo stolto sia io, che ogni individuo nella massa sappia la vera verità, che tutti, dunque, siano a conoscenza di qualche cosa che io ignoro, non è poi un'eventualità tanto insolita, tutt' altro, sarebbe paradossalmente possibile, IMPREVEDIBILMENTE vero.

No! Questo è Caos! Tutto ciò che ipotizzo viene ad escludersi da ogni eventualità, perchè non posso prevedere l'imprevedibile, e questa mia affermazione già esclude se stessa... o forse no! ... o forse sì! e così all' infinito.

Credo che qualsiasi via imboccassi sarebbe la via sbagliata! ... o quella giusta!... o qualsiasi altra cosa.

(incomincia ad accigliarsi e il suo sguardo si perde nel vuoto) Andrò escludendo tutte le ipotesi fino a quando me ne sarà restata una, la più attendibile, e, rinnegata anche quella, troverò Dio, il mio Dio, il nulla, ciò che non è. Mi resta solo da varcare i limiti di ogni conoscenza e poi i limiti successivi, oltre lo Spazio, oltre l'Universo, oltre le ere, oltre l'esplosione primordiale, oltre ciò che è! Che fare, dunque... Che fare? Credo che resterò nella situazione più precaria, la mia sub-coscienza me lo impone.

(...) Dove mi trovo? Che strano posto è mai questo? Come ci sono arrivato? Sono qui per caso... per caso? Per caso!...



Rappresentazioni

A Portrayal of Culture Clash: a review of the film "Dead Heart", by David Roberts

Film: *Dead Heart*

Director: Nick Parsons

Writer: Nick Parsons

Starring: Bryan Brown, Ernie Dingo, Angie Millikan, Lafe Charlton, Aaron Pederson, Gnarnayarrahe Waitaire

Length: 105 minutes

It has been only in recent years that Aborigines and Aboriginal issues have come to be seen as interesting and worthy subjects by Australian film makers. In the past they had featured only in films which sought to capture the last remnants of a 'disappearing world', or as part of the background 'scenery' of films featuring the struggles and triumphs of the European settlers. Their persona, place and roles were constructed by the scriptwriters and film makers. Their voice was neither sought nor heard. It was not until Charles Chauvel's film *Jedda* (1955) that a feature film was made in which Aboriginal characters were the focus of the story. Even then they were cast from a romanticised white perspective which was heavily laced with assimilationist and paternalist views, while the leading male actor, Tudawali, had no speaking role.

Since the 1960's the 'rediscovery' of Aborigines noted by the Berndts (1978) has witnessed an increased interest by novelists, poets, and playwrights in Aboriginal issues and culture. This renewed interest has spilled over into film, particularly documentaries of which some, such as the *Women Of The Sun* series, were simply outstanding and, from the mid 1980s, into feature films. With the exception of the talented Tracy Moffatt though (eg *Nice Coloured Girls* and *Night Cries*), film making has remained firmly in the hands of non Aborigines, and many of them have struggled to provide a credible portrayal of Aboriginal lives. There have been relatively few films of consequence. One of the exceptions is James Ricketson's *Blackfellas* (1993), a film based on Archie Weller's novel *Day Of The Dog*, a realistically conceived and convincing treatment of an Aboriginal community living in the Western Australian city of Perth. The film was acclaimed for the strength and authenticity with which it represented the struggles con-

fronting urban Aboriginal communities, although the positive reviews it received did not translate into success at the box office. Indeed the general lack of financial success of films featuring Aboriginal issues has led some to question whether there is a resistance to such themes by Australian film goers.

Rejecting this view, and perhaps encouraged by the success of the New Zealand film *Once Were Warriors*, the Australian film industry has again attempted to come to grips with Aboriginal issues and perspectives through writer-director Nick Parson's 1996 release *Dead Heart*.

Unlike *Blackfellas*, *Dead Heart* is set in the bush in a remote Aboriginal settlement, deep in the heart of Australia and some 800 kilometres west of Alice Springs. The outback setting is cleverly used to provide the authenticity and sense of stark reality that are required if the storyline is to have a semblance of credibility. The film has a strong Australian cast led by Bryan Brown who also co-produced it. Brown plays the role of a tough and cynical cop, Ray Lorkin, whose features appear to have been carved out by the harsh landscape. Arguably it is one of Brown's best performances. Brown is well supported in his role by Ernie Dingo as Aboriginal minister Dave, Lafe Charlton as the Aboriginal police aide Billy, Aaron Pederson as Tony a young Aborigine whose affair with Kate (Angie Millikan), the teacher's wife, is the spark that sets ablaze a community already simmering with racial tension.

The film provides a hardhitting account of a settlement torn apart through a clash of wills and of cultures. Set against each other are the Aboriginal elders, led by Poppy (played by Gnarnayarrahe Waitaire), who are determined to assert and protect their ways and their law, and Ray who is just as determined that white law must prevail. When Tony dies mysteriously soon after having sex with Kate in a men's sacred site, Ray suspects the death is payback exacted by the tribal elders. The elders resent what they see as his unwarranted interference and they are not prepared to let the matter rest. Dave, caught between the two cultures, pleads with Ray to leave it alone saying 'Its tribal business - nothing to do with you'. For Ray it is a situation which has gone too far and which has become en-

meshed with an ongoing feud between himself and Poppy who he believes sanctioned the killing. He declares his hands to be tied as he proceeds to arrest a murder suspect, a young Aborigine from the desert who has been immersed in the old ways, and pit himself and his way of enforcing white law against the Aboriginal community. In the ensuing escape and chase it is Ray who becomes the next casualty of the clash between two cultures in which there is no quarter given.

It is a thought provoking and hard hitting movie which starkly portrays tough inter racial issues and reveals the continuing struggle of Aborigines to resist colonial domination and chart their own course. The attempts to impose western ways on the community through the imposition of white law and white education are pounded home through the actions of Lorkin, whose authoritarian and bullying approach in forcing his will on the community causes its Council to request his transfer out, and through the schoolteacher who has a missionary like zeal in pushing his version of education and Aboriginal attendance at his school because 'this is whitefella law'. His position is an uncompromising one and when the community abandons the settlement he declares steadfastly 'they'll be back as long as we stand firm'. For the Aborigines the challenge is to reject the assimilationist pressures with which they are confronted. The signs of this rejection are evident throughout the film, from the seething resentment shown towards Lorkin as he interferes with men's business through to its final climax.

As the film draws to its end the question arises as to whether there is any way out of the conundrum that has been presented. Is the outcome a triumph for Aborigines over whitefella control? Certainly there is a smug satisfaction expressed by Poppy as he tells his fellows 'I bin Walla Walla. I bin finish that place' and drives off in the brand new 4 wheel drive that he has been hankering after. The community is gone and the whitefellas have all left. Lorkin himself is facing disciplinary charges while the authorities try to smooth over events. But has anything really been resolved?

The film finds no middle ground, presenting instead a huge gulf between cultures with little prospect of coming together or of any kind of reconciliation.

Rappresentazioni

Indeed just how film goes will interpret it is unclear but the implications of much of its content and lack of resolution can be disturbing. For those who are working towards national reconciliation the film provides little encouragement as it pulls no punches in identifying fundamental and apparently intractable divides that will simply not disappear. Its impact has the potential to be even more negative if those who see Aboriginal issues as not their responsibility, or as belonging to the 'too hard basket', interpret it as reinforcing arguments to reduce funding and services to Aboriginal communities.

One of the weaknesses of the film which audiences need to recognise is that its representation of both the non Aboriginal and Aboriginal characters is uneven and incomplete. Lorkin's character as the focus of the film is well developed, although it is a highly exaggerated caricature and hardly typical of today's cop in Aboriginal settlements. The characterisations of the other whitefellas are sketchier, and they are used to throw an array of issues and dimensions into an ever increasingly complex scenario while leaving the audience to construct meaning. While the range of positions and attitudes that are portrayed are present among white Australians there are also many others. The images portrayed, then, need to be interpreted with caution and taken in the context of the presentation of a melodramatic drama.

However it is the characterisation of Aboriginal positions which is particularly problematic. The film touches on many critical issues, including aspects of social breakdown such as deaths in custody, alcohol and grog running, and petrol sniffing, but deals with them very superficially. It almost bombards the audience with aspects of life in remote Aboriginal communities but it does so without contextualising or explaining them. Mediating characters such as Dave and Billy, caught as they are between two sets of systems and loyalties, are left unresolved. The Aboriginal elders remain essentially a mystery. Perhaps this was the intent, but if it was it falls into the trap of the new romanticism pointed out by the Berndts. It is only through Poppy that there is any attempt to explore the aspirations of the community and, even here, the waters are very much muddied by the intervention of the personal conflict Lorkin feels with Poppy.

The role of women in the community appears to have been overlooked altogether.

Even with these reservations, however, the film is worth seeing. It does provide a reasonably realistic portrayal of life in a settlement and it brings out many of the hard issues that do need to be addressed. That it does not address them is not necessarily a fault in itself, although its failure to probe Aboriginal perspectives more deeply is disappointing. However, if the film serves the purpose of informing its audience of the issues and their complexity, perhaps even galvanising them to constructive action, it will have made a real contribution, not just to its genre but to Australia's indigenous population. The danger of course lies in the over simplification of the issues raised and the selective way in which remote Aboriginal communities have been portrayed.

Reference

Berndt, C.H. and R.M., *The World of the First Australians*. Canberra: Aboriginal Studies Press, 1988.

David Roberts

Incontro con il drammaturgo David Fennario. Venerdì, 27 Marzo 1998. Teatro 'La Comunità', Roma.

Era un venerdì, lo ricordo bene, certo non è passato troppo tempo, ma lo ricordo bene perché era due giorni dopo la mia laurea. La professoressa Galli mi aveva invitato senza spiegarmi molto: "C'è un incontro con un famoso drammaturgo canadese, vieni, ci tengo." O.K., niente di meglio che un bel week-end a Roma dopo quel tragicomico mercoledì, come la quiete dopo la tempesta. Io ero tranquilla anche se un po' confusa ed imbarazzata; non avevo idea di chi fosse David Fennario, né tanto meno che cosa fosse e che cosa significasse *Banana Boots* ma, dopotutto, non avevo niente da perdere, anzi, il teatro come genere letterario mi aveva sempre affascinato, fin dai tempi del liceo, quando ci obbligavano a leggere *Edipo Re*, e noi ci esaltavamo con Aristofane!

Insomma, arrivata al teatro mi affrettò a sedermi, dato che sono tutti già pronti: di fronte a me ci sono cinque persone, tra le quali riconosco la professoressa Galli che subito prende la parola e presenta il drammaturgo David Fennario, il regista canadese Alec MacLeod, la traduttrice Claudia Gasparini e l'attore italiano Francesco Silvestri. Quando lascia la parola al drammaturgo, la professoressa si siede tra il pubblico, si gira, m'intravede e mi saluta con un cenno della mano: ah, ora sono più tranquilla. Nell'introduzione la Galli aveva esordito col ricordare un fatto di sangue accaduto nell'Irlanda del Nord, non capisco bene il riferimento, il drammaturgo è canadese, cosa c'entra questo parallelo con l'Irlanda del Nord? La trama del mistero comincia subito a dipanarsi: David Fennario non è semplicemente canadese, ma è un quebecchese anglofono, cioè figlio di immigrati scozzesi ed irlandesi, che vive da sempre a Verdun-Point Saint Charles, zona periferica di Montreal, città a maggioranza francofona. Ma chi è davvero David Fennario? Certo è un bel tipo, davvero un bel tipo, il suo aspetto non tradisce la sua età, i suoi cinquantun anni sono ben portati, a parte lo stomaco da birra, è un bell'uomo, dal viso vispo e simpatico che mostra subito i tratti somatici dell'attore che riesce a far ridere anche quando non si è capita la battuta.

Quando inizia il suo monologo inizia lo spettacolo, la sua pronuncia tutt'altro che 'Standard English' rende il testo quasi più comprensibile. Siamo subito immersi in un'atmosfera da 'suburb' e da 'from rags to riches'. *Banana Boots* è un monologo autobiografico concentrato sulle impressioni

Rappresentazioni

–riflessioni dell'autore all'epoca del suo primo grande successo *Balconville*, rappresentato anche nel vecchio continente in Inghilterra e a Belfast, ma con continui flash-back al passato della sua infanzia e adolescenza, quando giocava per le strade del quartiere e litigava con i francesi, o quando quattordicenne durante una lezione di geometria scrisse la sua prima poesia.

Già nelle prime battute è annunciato uno dei fili conduttori della play: "*Balconville*. It was my big hit. Took me a lot of places I never expected to see. Paid my rent for three years." Cosa significa fare teatro? E' possibile conciliare impegno politico e sociale con la necessità di guadagnare abbastanza per pagare l'affitto? E' questo ciò che la Galli nell'introduzione definisce: "il profondo dissidio che assale il protagonista Dave quando porta in tournée *Balconville* nel 1980 a Belfast, Irlanda del Nord". Infatti come in una sorta di esperienza catartica, che lo stesso Dave chiama "epiphany", il viaggio a Belfast lo aveva fatto precipitare in uno stato confusionale, per farlo approdare poi ad una nuova filosofia di vita: lui, celebre drammaturgo canadese protestante soggiornava a Belfast in un hotel protestante, rappresentava il suo successo *Balconville* in un grande teatro nel quartiere protestante, ma tutti i suoi amici erano cattolici, membri dell'IRA e quasi tutti ex detenuti per atti di terrorismo (a questo proposito è interessante la teoria del protagonista sul terrorismo: "Terrorists are defined like this you see. If you're a big country like Canada, the U. S. or Great Britain and you go into a small country and start shooting people – you're a peacekeeper. But if you live in one of those small countries and start shooting back-ooooooooo, you're a terrorist.") Dave è ovviamente davanti allo specchio, nella sua camera d'albergo, e le sue labirintiche riflessioni lo portano inevitabilmente all'unica conclusione possibile: "What the fuck am I doing here?" e continua "Had I somehow found myself on the wrong side of the fight without knowing of it?"

Ancora una volta la mente va indietro per ricordare la storia imparata a scuola sulla nazione che pacificamente ha raggiunto l'indipendenza dall'impero, il "Canada the Good", ma subito una riflessione: "Try telling that to Quebec, the Mohawks or Somalia". Attenzione, chi parla è un canadese anglofono che vive da sempre nella contraddittoria Montreal, divisa tra anglofoni e francofoni e tra cattolici e protestanti. Alla fine il senso di questo monologo, vissuto come incontro e scoperta del vero se stesso attraverso l'incontro - scoperta dell'altro diverso da sé, sembra voler suggerire che l'importante non è trovarsi al posto giusto, al di qua o al di là delle

barricate, ma andare oltre queste per superarle e abatterle, per poter combattere contro il nemico comune, e cioè l'intolleranza, la disoccupazione al 65% o il subdolo autoritarismo inglese che 'ammaestra' non solo ad avere una 'proper pronunciation' e convince la gente che le cose semplicemente accadono o le 'cadono' addosso per caso, non per sua volontà.

Dave, giovane drammaturgo quebecchese, venuto dai bassifondi di Montreal, divenuto famoso e ricco con una play sulla working-class, alla fine scioglie il dilemma: meglio guadagnare meno ed essere meno famoso che guardarsi allo specchio e non riconoscersi. A portarlo alla saggia conclusione ancora un gioco di specchi, questa volta più sottile: *Banana Boots*, l'uomo dagli stivali a punta appare tre volte nel testo in diverse ed opposte circostanze, prima come vittima dei frequenti ed ormai abituali attentati dinamitardi nella odierna Belfast, poi come il "Devil's On The Loose" che Dave incontra per caso per strada e lo sente canticchiare un motivo, proprio quel motivo che fin da piccolo egli identificava con "the real essence of Evil", ed infine *Banana Boots* riappare nella storia che l'amico irlandese gli racconta prima di salutarlo. Un tipo strano quest'uomo dagli stivali a punta che si fa beffa indifferentemente di cattolici e protestanti che alle sue battute ridono insieme. Ma chi è questo *Banana Boots*? E' forse l'uomo comune, il nostro vicino, l'uomo della folla che d'improvviso diventa uno scrittore famoso, ma sceglie la penombra e le luci basse dei piccoli teatri per l'impegno sociale, per cercare di far cambiare le cose e non lasciare che semplicemente accadano. Applausi.

Uno dopo l'altro intervengono con domande e commenti la traduttrice del testo, il regista MacLeod che parla della sua collaborazione con Fennario e Silvestri l'attore napoletano che si cimenta prima nella lettura di alcuni brani in italiano dal testo *Banana Boots*, e commenta poi con un immancabile riferimento a Napoli sull'importanza di autori come Fennario. E allora? E' finita, gran bella serata, è sempre un piacere assistere alla performance di un bravo attore e quindi grazie professoressa di avermi fatto conoscere David Fennario, peccato però che in quelle stesse ore altre decine e decine di ragazzi stavano accingendosi a rivedere per l'ennesima volta il soporifero *Titanic*.

Rosita Martino

Jessica, di Linda Griffiths e Maria Campbell. Regia di Paul Thompson

Jessica di Linda Griffiths e Maria Campbell, diretto da Paul Thompson, in scena al Goldoni di Venezia il 18 Maggio 1998, è una produzione del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei e Postcoloniali di Ca' Foscari in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto, Carlo Goldoni, diretto da Mauro Carbonoli; la Presidenza della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari; l'Associazione Italiana di Studi Canadesi; l'Ambasciata Canadese.

Maria Campbell è tuttora scrittrice Métis, attivista, insegnante. Linda Griffiths è scrittrice e attrice canadese. Paul Thompson è uno dei più famosi registi canadesi. Vincitore di prestigiosi premi teatrali. Per molti anni è stato direttore artistico del Theatre Passe Muraille di Toronto dove ha iniziato ad elaborare le tecniche di "creazione collettiva", un modo di fare teatro che si basa sull'idea dell'opera come processo, elaborazione collettiva, piuttosto che come testo predefinito.

Il testo presentato, la cui elaborazione durò parecchi anni (1974-86), si inserisce nel quadro della revisione della storia degli Indiani d'America e, da questo punto di vista, è un'occasione formidabile per prendere coscienza del confronto con un problema sostanziale nella relazione tra bianchi e indiani, quello di trovare il modo di sanare le ferite, di poter in altri termini far sì che una donna bianca, Linda, potesse rappresentare una donna, Maria, di una cultura diversa dalla propria. Sotto la sapiente regia di Paul Thompson si arrivò a "creare" un'immagine di Maria, che Linda avrebbe potuto raccontare, interpretando il mondo che Maria le avrebbe mostrato e, per fare questo, fu necessario avvicinarsi al folklore e al mondo spirituale nativo, e a storie e a leggende del tutto ignorate e sovente, dai bianchi, travisate e fraintese. Così iniziò il lungo percorso dialettico e tortuoso nella comprensione (presupposto di ogni convivenza) dell'essere di una razza, di una cultura, di una società, e di una religione diverse, un viaggio nella distruzione, nel genocidio, e nella volontà di rinascita e di sopravvivenza.

Da questo mondo provengono i personaggi dell'opera: Jessica (Métis, ostinata, una "sopravvissuta", ha le qualità degli spiriti della sua cultura e vuole conquistare il suo potere"), Coyote (ha una coda e una logica sferzanti), Orso (caldo, sensuale, potente, irritabile), Unicorn (animale che rappresenta l'antico potere, selvaggio fluido, sensuale), Wolverine (aggressivo, oscuro, malvagio, sanguinario, vendicativo),

Rappresentazioni

The Capeman: a post-colonial musical

Corvo (lo spirito infantile di Jessica, il suo speciale guardiano, inventivo, giocatore d'azzardo, abile a difendersi); e le loro continue trasformazioni in Vitaline (la guida spirituale di Jessica), Sam (un attivista nativo), Liz (un'attraente prostituta d'alto bordo), Bob (un avvocato che ambisce al successo).

E' una storia, come si vede, che supera gli schemi naturalistici e che va letta nella prospettiva della spiritualità nativa indiana. La dimensione ideale e reale si intersecano e questo Paul Thompson ha realizzato con un gioco di maschere attraverso le quali gli attori rappresentavano se stessi e allo stesso tempo il mito. Ciò richiede loro uno sforzo non indifferente, la capacità di realizzare una sorta di "trasferimento di energia" da un modo di essere realistico ad un diverso modo d'essere mitico. La storia di Jessica si è sviluppata sulla scena pertanto a due livelli, quello che l'ha vista recuperare la sua cultura nella quale trova la forza che la salva, e quello della storia di una donna che, sfruttata, infine domina coloro con i quali viene a contatto, siano essi il giovane e ambizioso avvocato Bob, sia l'attivista politico, Sam, che non riesce a sostenere il difficile ruolo di ribelle e di contestatore politico. Jessica passa attraverso terribili esperienze di stupro, di droga, di prostituzione. Trovando nella vecchia nonna indiana la via per ritrovare se stessa, la storia acquista anche un grande significato storico, poiché appare che il racconto da nonna a nipote sia l'ultima occasione per Jessica di conoscere il suo passato culturale, oltre la quale ogni memoria si sarebbe fatalmente perduta rendendo impossibile recupero e salvezza. L'opera si divide in due atti, il primo dedicato al passato, il secondo più centrato sul presente. Jessica, presentata da Deborah Piovesan, è stata in molte parti dell'opera una vera Jessica. Accanto a lei notevoli tutti gli altri, tutti hanno a volte toccato punte di grande altezza emotiva e di grande spiritualità, caratteristica la figura di Vitaline (Manuela Malisano), mordace e pungente quella di Wolverine-Bob (Domenico Laviola); allegra e giocosa quella di Corvo (Valentina Rossi), appassionata quella di Sam (Daniele Tamburello), ambigua quella di Unicorno (Martina Rigon). Le loro emozioni e i loro pensieri sono stati pienamente colti dal pubblico che ha risposto ad un testo che tra i suoi scopi ha anche quello di risvegliare la coscienza.

L'opera ha avuto una replica al concorso indetto dal Teatro del Parco di Mestre ed ha ricevuto una segnalazione per l'originalità del tema e della regia.

Giulio Marra

musical: Paul Simon (music, book & lyrics) & Derek Walcott (book & lyrics), *The Capeman*, directed by Mark Morris, Marquis Theatre, New York, January 1998.

cd: Paul Simon (words and music) & Derek Walcott (co-author of lyrics), *The Capeman*, Warner Bros, 1997.

The admirers of the great two artists should not get misled by the chorus of negative criticism surrounding the opening of this musical play, and by its early bankruptcy. It could have been easily predicted.

Paul Simon had actually stated (before "open" rehearsals started) that he felt that Broadway critics and audiences might misunderstand the play — used as they are to rock musicals and sequins-and-acrobatics entertainment — but that he wanted a theatre with great facilities and technologies, such as Broadway can offer. I might add that New York, with its hundreds of thousands of Puerto Rican residents, and being the place where the crucial part of the plot actually took place, was the right city where to start the story of this production. I might also conjecture that its story will continue in great theatres (*opera theatres?*) in big cities around the world (Europe, U.S., etc.) with a better fortune.

Critics have objected to the slowness of the pace of the musical: the objection could be turned into an evaluative judgement, which should take into consideration: 1) the "Latino" character of the play, 2) the "grace" and "taste" of Paul Simon's musical talent (as well-known, for instance, to all those who enjoyed *Graceland*), 3) the sophistication and magic *comedia dell'arte* style of Walcott's theatre (as obvious, for instance, to anybody who has seen, say, *The Joker of Seville*).

The production was anticipated by the publication of Paul Simon's new record by the same title: in the leaflet included in the cd, Simon writes that "Collaborative work on lyrics and book began with Derek Walcott in 1993" (before the Nobel Prize, then), and Derek Walcott is mentioned as "co-author of lyrics" in its credits. However, the recording was made in a studio and, even if some other singers briefly appear in it (Marc Anthony, Ruben Blades, Ednita Nazario, who would later perform and sing in the musical), Simon interprets most of the songs and most of the roles (including, for instance, the three mothers in "Can I forgive him?"). The presence of Derek Walcott is much stronger in the musical play's version of the story.

A comparison between the cd and the play-

bill shows that songs and episodes were added for the stage version. Walcott's contribution is much more visibile in the show: the childhood of *The Capeman* in Puerto Rico (and its songs) are present only in the show, and so the salterio, the Carnival, and those elements of folklore which are so important (and poetical) in all works by Walcott.

Act I (set in New York in 1979) opens with two choruses ("El coqui" and "Puerto Rican Day Parade") — which have no equivalent in the cd — before introducing the sad song central to the whole play, "Born in Puerto Rico". In the cd that song is preceded by "Adios Hermanos" in which the boy sings *after* having being arrested. In a way, then, neither the cd nor the show tell the story chronologically: both begin in *media res* and later flash back to the past of the child, but in quite different ways and range.

Then, moving to Puerto Rico in the early 1950's, the show introduces five songs ("In Mayagüez", "Carmen", "The Santero", "Chimes", "Christmas in the Mountains") where again choruses appear (of Nuns, Children, "Celebrants", "Guests") and presences of Lazarus (the Santero) and the Three Kings: none of all this has any equivalent in the cd.

Scene 3 of Act I moves to New York City, in 1959, where the adolescence of *The Capeman* and his involvement in juvenile gangs is told: show and cd correspond in their structuring of the episodes and songs ("Satin Summer Nights", "Bernadette", "The Vampires", "Quality", "Can I Forgive Him") but, in between, the show has pieces which don't appear in the cd ("Shopliftin' Clothes", "Dance in a Dream", "Manhunt") and this is easily explained: those songs are "dramatic", they accompany action which is very theatrical and contribute to give movement and substance to the story. Act I ends with "Adios Hermanos" (which, as I said, opens the cd instead): in this way, the chronology is respected more in the show than in the record.

Act II opens with a choral song, "Jesus Es Mi Señor" (New York, 1962) which is nowhere to be found in the record: again, the religious element is stronger in the show, and again Walcott's contribution may be suspected: the song is sung by some of the protagonists, but also by the Santero (Lazarus), a Reverend, and Congregants.

Then the structures of record and show correspond once again: "Sunday Afternoon" (NYC, 1963) is sung by the protagonist's mother. The episodes telling about the experience in jail also roughly correspond, even if the ordering of the songs is not quite the same (to "Killer Wants to Go to College", "Time is an Ocean", "Virgil", other songs are added in the show, again mainly for dramatic and nar-

Rappresentazioni

rative reasons: in the show this is also the occasion for some of the best stage-designs in the whole production): the song telling of Sal's escape from prison ("Trailway Bus") ends Scene 3 of Act II and the record.

Therefore, in the cd, nothing is said of what happened later to Sal. Of course, for traditional commercial reasons, the length of a cd must conform to the 45-55 rule (and this one is slightly longer than 55 minutes anyway). So, it could be easy to infer that Simon had to omit several pieces. However this makes the two "stories" quite different and not only for "narrative" reasons.

In fact, the Scene 4 of Act II is set in the desert of Arizona (1977). The Playbill describes it as follows:

"Salvador and Lazarus arrive at a missione to spend the night. The next day and night, wandering in the desert heat, Salvador is beset by visions of his childhood on the beaches of Puerto Rico; of the other vampires, who blame Sal for their ruined lives; of the still-weeping mother of a dead son. Salvador protests his innocence, in the name of St. Lazarus, who appears across the dunes, a figure of redemption. Lazarus claims Wahzinak — and all the nation's oppressed — will never know joy until Salvador confesses his sin in his savior's name. And with confession and healing prayer, will come salvation."

The desert scene is one of the most moving ones in the show: the stress on Redemption is typically Walcott's, as well as the idea of a Redemption through a symbolical woman (Wahzinak, who can be compared to the Divina Pastora in *The Joker of Seville* and to many other redemptive women in his plays and poetry).

The final scene in the show takes place in New York City in 1979: once Sal is free, he goes again through a Parade (the same one introducing the show) and we know the rest of his life-story: he meets his mother, confesses to her and repents; again new songs appear: after a reprise of "El Coqui": "Rony Hernandez", "Carlos and Yolanda", "Sal's Last Song" and "Esmeralda's Dream". The ending of the show is quite melo: more in the tradition of melodrama than in that of the musical. But, obviously, the stress had to be put on Redemption, confession, repentance.

One can easily generalize that the two "products" (cd and show) correspond to partially different needs. As Simon himself has told, he wanted to tell a story which struck him as a child living in New York and which he read in newspapers and heard on the radio (both cleverly quoted in both "products") and discovered that this story gave him an occasion to recreate the musical styles which have been storming New York since the Fifties (the

Harry Belafonte days) and until the present (with street music). Many American or English musicals exploit similar ideas: the plot becomes an excuse for the musician to recreate the history of some musical genre (just think of Rice & Burton's *Starlight Express* or Wolfe's *Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk* or the much waited for *Ragtime* — and the examples could be dozens and dozens).

In Walcott's case, the aim must have been different: if not entirely his own, certainly typical of his aesthetics is the theme of the exploitation of colonies and immigrants (which receives unambiguous treatment in the show: see when the impersonator of the old Sal — Ruben Blades, a political leader in Panama! — raises his fist in the Marxist tradition...), and the motif of Resurrection, the symbols in the songs set in the desert or sung to shells. After all, the play is about the importance of education and poetry (Sal becomes a poet in jail) as instruments towards redemption. And it is also a strong document in favour of the abolition of the death sentence: Sal is redeemed through his years in jail. And it is also an accusation of institutionalized religion (see the repressive nuns) in favour of the religion of folklore and myths. Walcott's aesthetics is typically post-colonial: in a hybridization of Western and Caribbean styles and themes he means to give voice to the oppressed and silenced and to create sophisticated art which is also popular art (at least this is true of his theatre, certainly less of his poetry). Maybe New York was the best place where to produce this play, considering the humanism and liberalism which is traditional in that big city if compared with other American metropolis: but can Americans (even in New York), at least the Americans who go to musicals, accept characters who lift their fists in an accusation of American Imperialism - can those Americans accept a play which shows how (stupid) murderers can be spared death penalty and go through redemption?

A comparison may be useful: differently from *The Capeman*, Broadway critics and audiences have greatly praised *The Lion King*... This other musical too is a collaboration between two established (English) musicians (Elton John and Tim Rice) and a South African (Lebo M) who (together with M. Mancina, H. Zimmer and J. Rifkin) has added the most awkward exploitative imitation of South African musical styles. If *The Capeman*, in its hybridization, is a post-colonial product, *The Lion King* is a typical neo-imperialistic one.

To conclude, *The Capeman* can't be judged as a Broadway musical: it has never meant to be one. If somebody objects to the singers singing while looking at the audience's faces,

that is the style of *The Joker of Seville* as well... and of much contemporary (meta)theatre. If somebody is disappointed at the stylized parades and carnivals (which other musical directors might have turned into fun, noise and coreographic tours de force), that's Derek Walcott's idea of theatre: stylization, not bombast. If somebody objects to the good sentiments, the politics, the poetry — well those belong to *The Capeman*: maybe critics should have been warned: this is a story in music for those who still dream about, and hope in, a better society and better people.

Armando Pajalich





