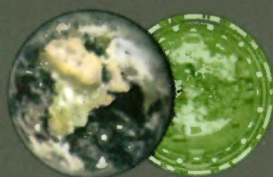


*Or l'alta fantasia, ch' un sentier solo  
non vuol ch' i' segua ognor, quindi mi guida*

ORLANDO FURIOSO, XIV, 65



Le Nuove Letterature  
inediti articoli recensioni

# Il Tolomeo

5 anno 1999 | 2000





# Indice

## Tolomeo 5 1999-2000

EDITORIALE	<b>3</b> Giulio Marra
<hr/>	
INEDITI	<b>4</b> Ship of Fools Pauline Holdstock <b>7</b> Three Poems Gayatri Majumdar <b>8</b> Trois Poésies Anthony Phelps <b>9</b> Four Poems Arundhati Subramaniam <b>10</b> Lettre au souverainistes Noël Audet
<hr/>	
INTERVISTE	<b>13</b> Food For Thought. Interview with Anita Desai Shaul Bassi <b>15</b> L'impenitenza della poesia. A colloquio con Douglas Dunn Marco Fazzini <b>18</b> Sale e zafferano. Intervista a Kamila Shamsie Carmen Concilio <b>21</b> The Swans' Path. An interview with Kenneth White Eva Cerolini <b>24</b> Dramatizing Glenn Gould. Interview with David Young Branko Gorjup
<hr/>	
PROSPETTIVE	<b>28</b> Silvia Albertazzi, <i>Lo sguardo dell'altro. Le letterature postcoloniali</i> Cristopher Rollason
CRITICHE	<b>30</b> Howard I. Booth & Nigel Rigby (eds.), <i>Modernism and Empire</i> Mauro Pala <b>32</b> Antonella Emmina (ed.), <i>Les mots de la terre. Géographie et littératures francophones</i> Dominique Paravel <b>32</b> "Englishness", "West-Indianness" e diasporizzazioni caraibiche Franca Bernabei <b>36</b> Elsa Linguanti et al. (eds.), <i>Co-Terminous Worlds</i> Simona Bertacco <b>38</b> David Palumbo-Liu, <i>Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier</i> Marie-Hélène Laforest <b>40</b> Isabella Maria Zoppi (ed.), <i>Routes of the Roots</i> Fausto Ciompi
<hr/>	
AFRICA	<b>42</b> Vecchi e nuovi romanzi dal Sudafrica, vecchie e nuove vergogne Itala Vivan <b>45</b> John M. Coetzee, <i>Disgrace</i> Carmen Concilio <b>46</b> Yasmina Khadra, <i>A quoi rêvent les loups</i> Marco Modenesi <b>47</b> Antjie Krog, <i>Country of My Skull</i> Annalisa Oboe <b>48</b> Koffi Kwahulé, <i>La dame du café d'en face / jaz</i> Nataša Raschi <b>49</b> Alain Mabanckou, <i>Les arbres aussi versent des larmes</i> Nataša Raschi <b>50</b> Segnalazioni
<hr/>	
AUSTRALIA	<b>52</b> Judith Wright's Ethical Pilgrimage: a personal tribute Bernard Hickey <b>54</b> Paul Adams, <i>The Stranger from Melbourne</i> Brian Matthews <b>54</b> Murray Bail, <i>Eucalyptus</i> Brian Matthews <b>56</b> Franca Cavagnoli, <i>Cieli Australi. Cent'anni di racconti dall'Australia</i> Valeria Gennero <b>57</b> La Shoà e la letteratura ebraica in Australia Roberta Buffi <b>62</b> Love and Other Stories Roberta Buffi <b>65</b> Chandani Lokugé, <i>If the Moon Smiled</i> Luisa Pèrcopo <b>66</b> <i>Making Multicultural Australia: A Multimedia Documentary</i> Luisa Pèrcopo <b>68</b> Darlene Oxenham et al., <i>A Dialogue on Indigenous Identity: Warts 'n' All</i> Eleonore Wildburger <b>68</b> Recent Perspectives on Australian History and Literary History Roberta Buffi <b>72</b> Segnalazioni
<hr/>	
CANADA	<b>74</b> Pour commémorer Anne Hébert <b>75</b> Anne Hébert: les deux derniers romans Gilles Dupuis <b>78</b> <i>Confluences Magazine</i> Stella Giovannini <b>78</b> Giovanni Dotoli (a cura di), <i>Prospettive di cultura canadese</i> Giuliana Gardellini <b>81</b> Essere oggi un autore nativo in Quebec Maurizio Gatti

	<b>86</b>	Abla Farhoud, <i>Le bonheur a la queue glissante</i> Elettra Bordino
	<b>86</b>	C. Gasparini & M. Zito (a cura di), <i>Evoluzioni. Poeti anglofoni e francofoni del Canada</i> Dominique Paravel
	<b>87</b>	Yolande Gris�, <i>La poésie québécoise avant Nelligan</i> Dominique Paravel
	<b>87</b>	Janice Kulyk Keefer, <i>Marrying the Sea</i> Caterina Ricciardi
	<b>88</b>	Jean-Michel Lacroix (ed.), <i>Re-Constructing the Fragments of Michael Ondaatje's Works</i> Luca Rossi
	<b>91</b>	Linee di tendenza del teatro canadese contemporaneo Giulio Marra
	<b>97</b>	Greta M. K. McCormick Coger (ed.), <i>New Perspectives on Margaret Laurence</i> Stella Giovannini
	<b>98</b>	Alistair MacLeod, <i>No Great Mischief</i> Francesca Romana Paci
	<b>100</b>	<i>Mediazione tra culture. L'editoria letteraria: Canada e Italia</i> Daniela Notaristefano
	<b>101</b>	Anne Michaels, <i>Skin Divers</i> Branko Gorjup
	<b>102</b>	Anne Michaels, <i>Poems</i> Francesca Romana Paci
	<b>104</b>	L. Nissim & C. Pagetti, <i>Intersections. La narrativa canadese tra storia e geografia</i> Elettra Bordino
	<b>105</b>	Al Purdy, <i>Pronuncia i nomi / Say the Names</i> Carla Comellini
	<b>106</b>	Al Purdy, <i>Pronuncia i nomi / Say the Names</i> ; C. Gasparini & M. Zito, <i>Evoluzioni</i> Marco Pustianaz
	<b>108</b>	Christian Riegel (ed.), <i>Challenging Territory</i> Stella Giovannini
	<b>109</b>	Mauricio Segura, <i>C�te-des-Nègres</i> Marco Modenesi
	<b>110</b>	Sam Solecki, <i>The Last Canadian Poet: An Essay on Al Purdy</i> Branko Gorjup
	<b>110</b>	Ga�tan Soucy, <i>La petite fille qui aimait trop les allumettes</i> Cristina Brancaglion
	<b>111</b>	Priscila Uppal, <i>Confessions of a Fertility Expert</i> Branko Gorjup
	<b>112</b>	Segnalazioni
<hr/>		
CARAIBI	<b>114</b>	Franca Bernabei, <i>Jean Rhys e il pensiero del luogo</i> Bianca Tarozzi
<hr/>		
GALLES	<b>116</b>	Sioned Pw Rowlands (ed.), <i>I nuovi bardi. Poesia gallese contemporanea</i> Carla Sassi
<hr/>		
INDIA & PAKISTAN	<b>118</b>	Sujata Bhatt, <i>Augatora</i> Andrea Sirotti
	<b>119</b>	Shashi Deshpande, <i>Questione di tempo</i> Pier Paolo Picciuccio
	<b>119</b>	Jhumpa Lahiri, <i>The Interpreter of Maladies</i> Shaul Bassi
	<b>120</b>	Alessandro Monti, <i>The time after cowdust</i> Shaul Bassi
	<b>121</b>	Kamila Shamsie, <i>Sale e zafferano</i> Carmen Concilio
	<b>122</b>	Andrea Sirotti, <i>L'India dell'anima</i> Shaul Bassi
	<b>123</b>	Segnalazioni
<hr/>		
IRLANDA	<b>124</b>	Colin Bateman, <i>Turbulent Priests</i> Laura Pelaschiar
	<b>126</b>	Angela Bourke, <i>The Burning of Bridget Cleary</i> Giovanna Tallone
	<b>127</b>	<i>Tales of the Elders of Ireland</i> Melita Cataldi
	<b>129</b>	Roddy Doyle, <i>Una stella di nome Henry</i> Carla Pomarè
	<b>130</b>	Eamonn Jordan (ed.), <i>Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Drama</i> Monica Randaccio
	<b>131</b>	Alistair MacLeod, <i>Il dono di sangue del sale perduto</i> Carla Pomarè
	<b>133</b>	Julia O'Faolain, <i>Ercoli e il guardiano notturno</i> Donatella Abbate Badin
	<b>134</b>	Colm T�ib�n, <i>The Blackwater Lightship</i> Francesca Romana Paci
	<b>135</b>	K.-H. Westarp & M. Boss (eds.), <i>Ireland: Towards New Irish Identities?</i> Giuseppe Serpillo
	<b>137</b>	Segnalazioni
<hr/>		
SCOZIA	<b>140</b>	Iain Crichton Smith, <i>Racconti scozzesi</i> Marco Fazzini
	<b>141</b>	James Robertson, <i>The Fanatic</i> Gioia Angeletti
<hr/>		
MISCELLANEA	<b>144</b>	Peter Carey a Bologna e Venezia Matteo Baraldi
	<b>145</b>	L'ultimo dramma di Frank McGuinness: <i>Dolly West's Kitchen</i> Carla De Petris
	<b>146</b>	Promises and Fulfilments of the Trieste Joyce School Giulia Lorenzoni
	<b>147</b>	Trieste is Waking Rawly Frank C. Manista
	<b>148</b>	<i>Pagine colorate</i> Annalisa Oboe
	<b>148</b>	Ted Dykstra & Richard Greenblatt: <i>2 Pianos 4 Hands</i> Maria Anita Stefanelli
	<b>149</b>	Judith Thompson, <i>I am Yours</i> Maria Anita Stefanelli
	<b>150</b>	<i>A Mantova per il Festivalletteratura 2000</i> Itala Vivan
	<b>152</b>	Segnalazioni

# Editoriale

Giulio Marra

Il 30-31 maggio 2000 si è ufficialmente costituita a Venezia l'Associazione Italiana per lo Studio delle Letterature in Inglese (AISLI). Questa dicitura è stata scelta tra due alternative, la prima che parlava al singolare di "letteratura in inglese", la seconda (sulla quale poi è caduta la scelta) al plurale. Si è confermata così la necessità culturale di individuare le specificità delle diverse letterature che, pur condividendo la lingua, presentano modalità di sviluppo e di espressione distinte e distinguibili. Quest'idea, non nuova agli studiosi della materia, coincide con l'indirizzo intrapreso da *Il Tolomeo* fin dalla sua fondazione alcuni anni fa.

Tra i primi obbiettivi indicati dall'associazione è quello programmatico di avviare e favorire la ricerca nell'ambito delle letterature in inglese, cercando di facilitare la comunicazione tra i ricercatori, favorire la formazione di gruppi di ricerca, sviluppare collegamenti internazionali europei ed extraeuropei, promuovere la comunicazione tra autori, critici e studiosi, organizzare seminari sulle letterature in inglese e le discipline affini, promuovere attività editoriali relative a studi critici, traduzioni, cura di testi; valorizzare l'impatto didattico delle letterature in inglese a tutti i livelli scolastici e universitari.

I molti punti di contatto tra questi obbiettivi e quelli già perseguiti da *Il Tolomeo* hanno immediatamente suggerito che la rivista potesse diventare – nella reciproca autonomia – un prezioso e naturale alleato dell'Associazione, anche in virtù del fatto che molti soci dell'AISLI sono da tempo collaboratori della rivista. Questo nuovo numero, rinnovato nella veste grafica, è idealmente il primo frutto della collaborazione tra la neonata AISLI e *Il Tolomeo*, che potrà anche diventare un tramite importante tra ricerca universitaria e mondo editoriale.

Tra le iniziative già avviate dall'AISLI si segnala la costituzione di un "newsgroup" che trasmette via e-mail a tutti i soci informazioni, aggiornamenti, notizie, call for papers, ecc. riguardanti le letterature in inglese. A questo farà seguito la creazione di un sito internet destinato a raccogliere tutte le informazioni utili agli scopi dell'AISLI, e in particolare modo a far conoscere le pubblicazioni e le ricerche in corso dei soci italiani. Per il mese di ottobre del 2001 è infine programmato il primo congresso dell'associazione.

Chiunque sia interessato a iscriversi all'AISLI o a ricevere ulteriori informazioni può scrivere all'indirizzo e-mail: [aisli@unive.it](mailto:aisli@unive.it)

# Inediti

Standing at the rail of this luxury cruise ship, I'm watching the last shreds of glamour drop away into the vertiginous gap between ship and quay, consigning my fragile faith in its promise to the deep. And we have not even cast off. Promise or promise of happiness, it was already trampled in the scrimmage of the embarkation hall. The belligerent US immigration officer at the foot of the gangway has finished it off. I can see him there still; like a mediaeval reminder of hell for the poor fools who think they are on their way to paradise, his is the last face we shall have seen on land.

The illusion, anyway, was never safe with me. I've always had trouble joining the party, and this is a party, pure froth, a rare indulgence. I am on a mini-cruise to Alaska paid for by my (poor-old-widowed?) mother from England. She calls it the trip of her lifetime and she had no difficulty persuading me to leave my principles and my teenagers at home and accompany her – I was more than prepared to lie back and think of Canada. As we prepare to sail, however, I cannot suppress the thought that we are a ship of fools. My eyes now will be stuck open and I shall be fated once again to play the blind seer, the prophet of doom, the bloody-minded passenger in 524 who is being difficult. The ugly-tempered guardian at the gate has put me on the wrong foot and I fear I shall never be in step.

The expensive backdrop of Canada Place, a look-alike, land-locked cruise-ship of a building begins to recede and a speck of a tug coaxes us into mid-channel. There is a spattering of cheers and applause. The waiters come by again for orders from the bar. I am painfully aware that this is a high-tech, high-consumption vessel with enormous potential for pollution and the spread of disease (in many

## Ship of Fools

Pauline Holdstock

more ways than one) – nothing less in fact than the perfect metaphor for our planet, we ourselves the restless, aimless, greedy, self-indulgent souls upon her. But there are no hair-shirts in the dress code.

It's a temptation to be taking notes, yet no one likes to feel that there's a guest at the party intent on souring the punch, and the stance of critical observer is not one that endears you to your fellow revellers (or, for that matter, your mother). It's perilously close to where the misanthrope stands – it's almost in her shoes. But we are underway and it's time to get acquainted with this floating planet.

Others are doing the same. An exasperated (already after only thirty minutes? Thirty years?) fellow with a Brooklyn accent is telling his wife to listen. '*Da gambling is at da front, da food is at da back. It's all you gotta remember, OK.?*' She replies, showing a fine sense of our common predicament, '*So where are we, then?*'

The way to survive this mass experience must be always to go against the grain, to swim upstream, be in the wrong place at the right time. This suits my mother who in the course of her life has learned the clever trick of both charting her own course and at the same time taking in many a colourful regatta along the way. We spend the afternoon up on deck drinking the air and having our souls raked by seagulls. The sun deck is for me where this cruise will happen, sun or rain. Here there is no piped music, there is no false front – which would only be ripped away by the weather – no glitter, and there is nothing for sale. There is only the long, varnished

rail, damp in the mist, the scrubbed-to-whiteness deck, and the wind. The stewards give us thick red and black chequered blankets to wrap ourselves against the damp, removing the spent mugs of tea as discretely as if they were empty whisky bottles. The hours slip by like water. Life is effortless, effort-free... We are pleasantly anaesthetised; there is no weight attached to our choice of destination for we shall return; there is no time constraint, for we mind not at all should we be delayed. For us there is no responsibility, no duty. Good-bye Kant. Our moral lives are in suspension, our physical lives provided for; there is nothing to attend to and so (here is the clever trick) we can at last attend. We can attend to the view, to the water, to the mountains gliding ghostly in the mist; we can attend to ourselves. We can pay attention to the majesty of the planet, or to the taste of salt on the lip. We might even pay attention to the voice within.

Buddhism here of all places. But I am not really surprised. Transient, I am most centred; I become who I am. Cut off from the disruptions of friends and family and the interruptions of work, everything calms down. There is time to catch a breath. Contemplation becomes fruitful. Ideas flow, free of hidden agendas, true to themselves and not twisted into shapes that don't become them.

It is time to go down to get ready for dinner. We allow plenty of time for a stroll through the ship. I would find it all faintly embarrassing were it not for the considerable help of the complimentary wine. Is everyone feeling this way? I don't think so. Many look utterly serious about this business of swanning around as Ken and Barbie. I do an excellent job at disguising my disaffection and my mother does an excellent job at restraining her enthusiasm. We meet in genuine astonish-



ment at this boat's over-the-top opulence. Look, we could be in a James Bond film. My mother - who is eighty-two - languishes beside a fountain that appears to rain gold from a seafan. She could be twenty, thirty years younger. There is something to be said for taking life as you find it, diving in.

When we reach the dining room, however, engagement seems less desirable. Seven hundred and fifty souls are leaving in dribs and drabs. Seven hundred and forty-eight are waiting for the second sitting. Seven hundred and fifty counting ourselves. It is a crazy planet we are on - or rather, we are crazies on this planet, spinning through time and space, riding our mad pleasure machine.

When we are all finally seated at our tables of eight, our dinner companions take our measure and we theirs. We are all polite and tamely jocose. Among us is a pleasant Canadian couple celebrating forty years of marriage. Both are amiable and full of goodwill, at ease with each other and with the world; the husband is outgoing with a natural charm and a fine sense of humour, not a man to be taken in by affectation, a man who even in a dinner jacket would order fish and chips if he wanted them. He tells us about the best place to go for halibut in Ketchikan where we will spend a day. He likes my mother.

I think about this as I go to bed. They are kindred spirits. She too is totally at one with herself.

Surprised, I see this trip is going to raise serious questions which have to do with the moral dilemma that rears its head as soon as one begins to poke about in the world: how to live in the world without doing harm, that is, without becoming a knowing perpetrator of society's injustices, or an active participant in the injuries we inflict on the planet and on ourselves and others. Thinking even for a minute about the quantities of food consumed and wasted here on this ship, the chemicals involved in its production, the fuel burned in its transportation, is enough to give you indigestion. The parallels with our consumer society are clear. Obviously one cannot both sit at the overlaid table and preach justice. But either you are in the world or out of it, and if you are in it you qualify for automatic implication. How then to agitate for change? I spend much of my time as a writer wrestling with these problems. Naively, I did not expect to come away

with them. I do not want to be Savonarola. I keep tossing the hair shirt overboard. It keeps reappearing in my luggage.

We take a walk on the deserted promenade deck after dinner. There might be some parallel wistful souls on the starboard side of the universe but everyone else is inside in the bars, or at the casino, or taking their seats for the magic show. The magic show. Out here the water is very black and the ship's lights are stars appearing and disappearing as it folds on itself. Vanishing.

\*

Breakfast is a feast. We are awash with mouth-watering fruit, stuffed with treats, sweet and savoury. The coffee is good and never runs out. I finally taste the illusion. The hoary old conscience hobbles by the door, noticing the heaps of food being carted away on the dirty plates. I turn my back on her and step outside to watch the mountains, which have spent the night slipping closer and growing taller, gently tearing the morning mist. This is heaven.

There is this morning up here on the sun deck a select gathering of the self-righteous. We exchange covert glances of hoarded joy, secret pleasure in the magnificence of the setting and in our own moral and physical hardiness, for the weather remains cool and damp and there are, we know, people inside who are queuing for bingo tickets and checking the time of the indoor golf tournament in the midship bar, where plastic fir trees have been set up on the carpet.

Later when I go down I see a huge crowd gathered on one of the atrium decks. I go over and find that the attraction is a sale of 'Fine Jewellery.' Passengers are jostling for the chance to 'shop with confidence and save fifty percent.' I want to see what it is we cannot be expected to live without, what might keep us from the soft mists and the salt spray. There is a selection of chains, links, ropes and clasps in gold, things that bind, things that pierce and hold, miniature fetters Marley's ghost would understand. There are flowers and leaves and birds. I remember earlier someone outside on deck asking where we were and the reply: 'Desolation Sound'.

There is a forward lounge on this boat, high above the water and domed entirely in glass for a panoramic view. It is the casino. The machines operate from seven p.m.. During the day it is deserted except for the free lessons in gaming and

slots at ten o'clock. The lessons are part of the activities program which includes scarf-tying, art appreciation, and the anti-cellulite inch loss seminar. The daily bulletin can be deeply depressing. It does not do to comb it too closely. Better to go back on deck and play at being Edwardians again.

I try to sort out what this ship is really about while my mother reads or chats with other passengers. I'm in deep dismay at what I see in parts of this ship and yet I should not be, or at least I should not be surprised. The desensitisation to the natural world, the materialism, the gluttony, the consumerism, are only after all the same characteristics that we display on land.

Did I expect it to be any different? How could I overlook the fact that, travelling, we are still ourselves? Look at me with my notebook and my inability to connect, Emily, my mother, with her gregarious optimism. I have chosen a deck chair away from anyone else: Emily has been quietly attracting company all afternoon, passing strangers who willingly, eagerly even, divulge intimate details of their lives to her and with whom she unfailingly finds a common bond. Often it will have to do with places in our own lives ten thousand miles and twenty years away. *Can you believe it! The lady in the blue comes from Billerica? Amazing isn't it? And you see that man by the stairs, well his son apparently...* Life is always amazing for Emily. She needs neither napkin-folding lessons in the Interludes Lounge nor a heli-trip to sight grizzly bears in order to find it interesting. She already has the only skill she needs. Perhaps the cruise line could manage a seminar on it: *The Art of Amazement: Find out how you can drop old habits of being appalled and replace them with new skills of wonder. Learn the art of fascination 11 a.m. in the Gull's Wing.* I'd attend.

A rare announcement from the bridge tells us that we are approaching Bella Bella. The port rail fills with passengers, craning for the first glimpse of the Heiltsuk community. Many have binoculars trained on the village. It does not look so different, only a little more prosperous, from the Native community close to where I live. Low wooden houses, roads, cars and trucks, the odd satellite dish. We must look like a wedding cake floating by. An extra-terrestrial wedding cake. It is certain that we momentarily obliterate the further bank of the channel from the view of

those on shore. Are there still fish to be had in this stretch of water? I hope that some of the inhabitants have their own binoculars and are scrutinising us.

I know now what the ship is about. It is about keeping the customer not satisfied but hostage. It is a floating entertainment centre selling the illusion of experience (living) while ensuring that its customers, its consumers, remain insulated from it (life); it is doing what large corporations do to us all the time: ensuring that we remain in effect in the shopping mall where we will feed the slots, purchase the fine cruise wear and souvenirs and above all consume the alcohol. We could of course venture into the backdrop, the scenery, but we have forgotten how; we should need to take an excursion, purchasing first a seat in the capsule of the train, the helicopter, purchasing the controlled, the packaged experience. This ship is about the planet we find ourselves on, the world we have allowed to happen.

\*

Day three. Six-thirty. I draw back the curtains. Our window is filled completely with façades of the wooden, steel-roofed building on this quay where we have apparently docked in the night. THREE FLOORS OF SHOPPING! proclaims the banner that runs the entire breadth of the building. But who has time for more jaundiced observations? We are utterly caught up in the magical part about sea travel. You go to bed while sliding on the surface of the water and you fall asleep, lulled by a kind of subliminal motion, very quickly, very easily. And you wake, six or seven hours later, in another part of the world, amazed (at last!) to find that, while you slept, loyal minions of the company were beavering away to reverse the engines, radio the shore, check the radar, the sonar, ask the pilot if his wife has had her kid, sling lines round mooring pins (so nineteenth century) and let down the gangway all for you. Now that's a thrill. I put another roll film in the camera.

Up on the top deck the shock that greets me takes quite a bit of swallowing. There is a cruise ship moored in front of us and one behind. Combined, we are bigger than the town. When I go to the stern and hold the camera on end, the resulting picture is split in two. The town is on the right hand half, the ship on the left, the visual space they occupy is exactly equivalent. We are visitors from Brobdignag with the twist that we

shall be Lilliputianised the instant our feet touch dry land. Down on the quay-side a tour group of tiny people (folk?) is already gathering in their red and yellow, their forest green and purple. The poor-old-widowed and I do not have the energy or the resources for a tour. We shall spend the day in the port. I like the idea of really seeing where it is we really have arrived.

While we are finding boots and coats and hats, we switch on our TV for the first time to see if it will give us a weather forecast. There on the screen is – live – the three floors of shopping that are outside the window. The window, I notice now, is a fat rectangle with rounded corners, the exact shape in fact of a TV screen. Emily and I ad lib a sketch that involves two alcoholic women watching the entire cruise from their berths.

Down in the town, the ships have each disgorged their fifteen hundred or so to be received by the purveyors of knick-knacks. We wander about with a dazed and vaguely demented air. The press of people must be seen to be believed. I stop to ask a woman wearing a brand new traditional red and black blanket and selling tours how many times a week this number descends on her town. Oh, every day, she says cheerfully. Three boats every day? Oh no, she says. Seven, maybe more sometimes, and she nods towards the boats where one has already left and another is taking its place. There are three more standing off in the narrows. I can't begin to process this information and do not try. Emily and I, possibly the only two visitors of eight or nine thousand today (fifty, sixty thousand this week?), take a local bus which for one dollar makes a long leisurely loop around the port. The residents have a chance to stare back: *What, here as well, on my way to/from work/home?* What seemed like a good idea begins to feel suspiciously like an intrusion. We have jumped the rails, left the circuit. It is a kind of tourist faux pas. We should be spending dollars in the town. We are glad to get back, and merge with the crowd, though we leave it again at lunch-time in search of the fabled halibut. We find it in a tiny burger-hut of a place that has clearly evolved from a van. It has service from the counter and ketchup on the table and the halibut is, as our dinner companion promised, the finest we have tasted.

So there it is again, the behemoth of capitalism nosing into every bay

and inlet. At least the fish hut operator appreciated our presence and we his. I think of a conversation I had with a Delaware Native writer, not on tourism but on the dispersal of Europeans across North America. I don't understand it, he said. What are all you people *doing* roaming around? Don't you have any families? I knew what he meant. It is strange behaviour to leave as I did, one's family, one's roots for no significant reason other than that one could. (Though were I a refugee from Sarajevo or the daughter of Polish exile, I should have felt affronted and hurt. No we don't all have families.) The sub-text I inferred was: Why don't you all stay home? Well yes. This is the feeling that touring gives me: What am I doing here? Why don't we all go home and leave these people alone? But what then? Are we all to live in isolated pockets and meet only to skirmish at our borders? There are no easy answers. Even eco-tourism is fraught with well-intentioned blunders. We are indeed a ship of fools.

It is late afternoon and the collective madness has infected us all. By the end of the day, in a terrible analogy for the way we squander our time on earth, we are reduced to glassy-eyed idiots dithering over whether fudge made in Milwaukee or coasters made in Taiwan would be more appreciated by our neighbours.

\*

This morning we sail under a blue, blue sky with the sunlight rebounding from every possible surface of the dazzling whiteness of the ship. I have zipped my notebook firmly into the back of my suitcase. We are going to play at being Barbie by the pool. All day. With everyone else. We are going to sip long drinks and I shall have a swim. And we do. And I do. And it is very good. A sad couple nearby is having not such a good time. They are in their late twenties. When he brings a plate of salad to his sun-lounger, she says, Gee thanks. Look after yourself why don't you? He says I thought you were asleep? She says you know I wasn't. You kicked my foot when you left. He says, Why didn't you answer then? She says, Because you kicked my foot, and they carry on for quite a while, the thrill all gone. The group to our right is more cheerful. They are in their mid thirties, have given up for a while on thrills and settled for getting along. There are three men and three women and they are enjoying each other, each in her, his, assigned role. They spend a lot of time laughing at private jokes

and shared memories and they slip from time to time into improvised comedy routines. They are in a familiar easy groove and they are happy. These are people to take on a holiday.

Our table at dinner is relaxed and convivial. Tonight there is an additional warmth to our exchanges. We are all old hands, we have all survived each other, nor have we been punished in any way for the outrageous hubris of taking to sea in this giant floating meringue. Only two of the party are quieter, more thoughtful than before and it is neither my mother nor I but the middle-aged couple who did not go ashore in port yesterday but stayed instead all day on board. I surmise that it is a new, late-blooming relationship and that they too have discovered that they are who they are. They are either appalled at what they have learned or pining to return to the new world within their cabin.

The other married couple at the table is more genial than ever. One of the company buys a bottle of champagne to toast their forty years. The waiter has balloons and a song. The husband is Italian, the waiter is Italian and suddenly it's the two tenors and a buoyant sense of bonhomie that could levitate us all. It has certainly elevated Emily who is on her feet and smiling and raising her glass to these people as if she has known them all her life. Oh and she means it every word right this minute and we are all moved in a wonderfully irresponsible, no-strings-attached sort of way. And

now the husband the wonderful Italian halibut expert is also on his feet and look he is going round to Emily's side of the table and there are violins, real violins playing. And here I know that if I were Emily I should have dropped the ball. I should have deferred graciously, insisted that the proper form be kept, that he dance first with wife, and so should have spoiled everything and only drawn attention to a perceived gaffe where none occurred. I should have missed altogether the invitation to dance. But this is Emily, eighty-two and not about to miss a bonus turn, and she is taking his hand and he is sweeping her into a waltz while she says, Careful, careful, and his wife of forty years smiles and means it and applauds. I fumble with the camera. It isn't wound on and they are dancing round and round beside the table and she is looking up at him, his right hand expertly on the small of her back, his left enfolding hers. I take their picture as they turn and the camera whirs. There are no more left.

Well. No one can top that. There is

not much to say. I'm worrying about the dinner companion who purchased the champagne and the wife of course and was anyone buffeted by this extravagant display of gallantry? And the Suddenly-Subdued where have they gone? Oh let them be celebrating their own discoveries and please not angrily unscrewing the rye again.

Forster may have been right - *Only connect* - but he forgot to tell us how. There are the lucky few, the true fools, who need no teaching. They should be teaching us but would not dream of it. They are, they would say, just being themselves. They are worth watching.

When I get home I shall have the films developed. There will be rows and rows of misty mountains, steely water, rows and rows of pristine snow-capped peaks and bluer than blue bow-waves folding over on themselves, folding over. There will be only one that is dark and mist-imed. I shall not be able to see the woman's face but I shall know that it is lit from within.

Pauline Holdstock è nata in Inghilterra, ma vive in Canada, a Vancouver, da quasi tre decenni. Ha scritto quattro romanzi, che sono tutti romanzi storici situati tra ottocento e inizio del novecento, e che spaziano dalla Cina alla British Columbia, dall'Inghilterra alla Francia. Ne ricordiamo i titoli: *The*

*Blackbird Song* (1987), *The Burial Ground* (1991), *House* (1994), e *The Turning* (1996). È inoltre autrice della raccolta di racconti *Swimming From the Flames* (1995), e di poesie pubblicate su numerose riviste. Ha in preparazione un altro romanzo storico, che questa volta sarà ambientato nell'Italia del Cinquecento.

### My Aunt's Home

Her backyard is a ruin in green on which topaz-black giants snails feed. They have grown lumpish through age, prosperity and charity to reign here where we used to whistle around bonfires made of crackly walnut-brown leaves, every Christmas night. The room upstairs is a skeleton of its florid cushioned self with ragged furniture and lights that strain the eye. It would seem an unendurable hurricane has left here a disaster zone on the terrace where books lay mutilated in the rain. It takes more than money to be loved, I said. But does it? My old aunt knows. There were rooms for trespassers here. Now my aunt complains, demanding her share of the ancestral property. I know she wants to defeat time and be at that place which is more than a shelter.

### Three Poems

#### Gayatri Majumdar

She now searches for words that offend. A little muddled herself, she cannot disentangle hope from weeds Those are scaling her mildewed walls.

#### Partition

The good news first. I love you.

What else can I remember? That this is not an experiment and that I too am dying.

I understand your denial. You were brilliant, a man with a mission to save your self: power churned the acid in your stomach.

It is my fledgling ambition that recognises your predator eye.

My love for you is bad news because if you were someone else I might have forgiven you. Instead, I wait to know at what historic point her strength snapped when abandoned by her masters she gave in, became insane and partitioned her body from her mind. Yet, I believe she trusted her heart to you. Like I have done.

You were gentle once, I remember. Violence of earth bred such a good crop - coffee, millet. But that was pretence of patience. Your backyard was looted of its gold, sugar and spices, thugs encroached your home and raped your women. You coward. You remained silent.

And now, you spar with your shadow -  
you have regained your strength  
because those who you abandoned  
live their days with guilt  
and slit eyes. You believe they will  
return. I offer you no solace  
except for my love: unconditional love  
that of a farmer for his land.

II  
Her third born is Bangladesh.

Every harvest season cycloned  
her crops to small towns in Essex  
and mosquito-infested slums in Bombay.  
That summer, you cuddled into her large  
lap; love aching the tips of her finger.  
She did not understand your language,  
your lineage. She was an artist,  
probably a poet who drew large roses with  
her nails.

You talked about economy, population  
and such mind blowing ideas  
she did not think.  
You left her pregnant every time  
you itched. To explain away your brutal  
penetration, your absences and negligence  
you invoked Marx and the Mahatma.  
She was a little girl,  
not yet woman.

## Colibri

Lente reconnaissance de suc  
Frétillement  
Pause  
Éligible sur-place  
Fausse immobilité du bec  
avide suceur  
Tel faible bruit  
le passage effacé d'une ombre  
et l'immédiat décollage  
fracture la transparence du jour  
poinçonne le nombril du soleil

## Magiciens

Par certains soirs l'automne cuivré  
les corps lumineux des poètes trépassés

Poète, romancier, dramaturge et  
diseur, **Anthony Phelps** est né en  
Haïti en 1928. En 1960 il fonde avec  
les poètes Davertige, Legagneur,  
Morisseau, Philoctète et Thénor le  
groupe "Haïti-littéraire" et la revue  
*Semences*. Contrainé à l'exil, il  
s'établit à Montréal en 1964.  
Ses oeuvres poétiques les plus  
récentes: *Orchidée nègre* (1987), *Les  
doubles quatrains mauves* (Haïti,  
1995) et *Immobile Voyageuse de Picas*  
traduite en italien *Immobile  
Viaggiatrice di Picas*, Torino, la Rosa

Now you are tolerant,  
learning to live in a house divided.

## A Poem

Should there come a night  
when love, hate, joy,  
pain and all foreign policies fail,  
admit a poem in.  
Let it read you: the smile-lines  
on your face, or better still read  
what is outside of it;  
let it borrow the scratches on your wall.  
Take it to bed  
then pause  
when you suspect perfection  
- like a thing arrived.  
Frown a bit and go on:  
build on this relationship.  
It will fly, its tattered wings drooping

**Gayatri Majumdar**, nata a Calcutta  
nel 1963, dirige e pubblica la  
rivista letteraria *The Brown Critique* (ora  
in rete: [www.browncritique.com](http://www.browncritique.com)). Ha  
lavorato come giornalista per diverse  
testate e per radio All India. Le sue  
poesie sono apparse in varie riviste e

an old, destitute, sad butterfly -  
cannot remember what memories  
of love are; it would be difficult to tell  
if it is the poem which is lonely  
or the one who holds its smudged house  
with windows unclean; dust everywhere.  
When you want alone  
and the noise talks tough  
and tortured: admit him in,  
long lost, alive or dead somewhere,  
hear the slow movement of eyelash  
in the crystal and rough of paper and pen.  
He comes without demands,  
does not want to be loved.  
all he asks is to be held, turned over.  
Gather him in your broken folds.  
When it's done  
shut the book; throw the page  
but tonight, when life stinks,  
admit a poem in.

antologie indiane e su internet. Di  
recente pubblicazione è la sua  
raccolta *Shout*.  
(questa nota biografica è tratta  
dall'antologia *L'India dell'anima*, curata  
da Andrea Sirotti, e recensita in  
questo numero de *Il Tolomeo*)

## Trois poésies

### Anthony Phelps

réapparaissent baroques nus limpides  
Miroirs du secret des tombes  
mages et magiciens de nuages  
dans le verger des glaces et du pourpre  
ils se cherchent un écho à leur verbe  
[alchimiste  
Étoiles solitaires dans leur insomniaque  
|vérité

leurs mouvements désentravés  
négocient l'oblique virage de la parole  
Par certains soirs d'automne coupant

editrice, 2000 (trad.it. A. Emina).  
Une version montréalaise  
augmentée est en préparation.  
Sans compter des romans et  
nouvelles (*Haïti-Haïti*, 1985), des  
pièces théâtrales (*Le conditionnel*) et  
radiophoniques, des films, des  
vidéos et des disques compact de  
poésie (*La Poésie contemporaine  
d'Haïti*, Caliban, 1998). Il était  
présent au congrès du CISQ de  
Venise, en 1999, *D'Autres Rêves. Les  
écritures migrantes au Québec*. (Anne de  
Vaucher)

quand la nuit à peine se défait de ses  
bandelettes  
un souffle étrange ébéniste  
réveille les eaux dormantes des femmes  
Au brusque dérobé de leur hanche  
leur rondeur impatiente se soulève  
éclate en mystérieuse extase  
Par certains soirs d'automne cuivré  
les corps lumineux des poètes trépassés  
réapparaissent magiciens du désir  
libérateurs du chant des coquillages

## Guitare

À l'ombre des magnolias  
une guitare se repose  
sur fond obscur d'illusion.  
Dans sa gaine de notes  
L'onomatopée d'un prénom  
monte une gamme d'eau.  
Discrets égouttements.  
À l'ombre des magnolias  
une guitare en fugue  
révèle sa solitude nacrée.  
Cyclope ensommeillé  
elle me regarde de sa bouche.  
Lustre des cordes  
douceur du songe secourable,  
telle la soie qui s'esquive  
mémoire filée de mûrier.





[...] Ni sur le plan géographique, ni sur les plans culturel, politique, économique, le Québec n'est une province de France. Même indépendant, il ne le serait pas davantage. Les écrivains qui utilisent cette image ne voient pas que la métaphore a bon dos. Il n'y a que sur le plan linguistique que le Québec peut être considéré comme une province de France, c'est-à-dire que nous partageons une langue commune pour l'essentiel, à quoi nous ajoutons, ici, des particularismes inévitables. Car nous parlons le français québécois.

On biaise souvent le débat linguistique en optant pour des solutions réductrices de notre usage réel de la langue. Soit on parle français, soit on parle joual. Et les écrivains sont alors placés devant le même douloureux dilemme que la société québécoise face à son identité: doivent-ils, pour être vrais, ne recourir qu'à une partie de leur langue? En d'autres termes, la langue française québécoise, qui existe pourtant, n'a pas acquis à nos yeux le statut de langue nationale, et n'a pas pris officiellement toute son extension. Cette extension inclurait la langue française et les pratiques langagières québécoises. On n'a pas du moins fait consensus en ce domaine, comme en bien d'autres, et cette lacune ne milite pas très fort en faveur de la souveraineté "naturelle" du pays (le pays "normal" que les militants péquistes appellent de tous leurs vœux).

Quant à moi, j'ai un faible pour Michel Tremblay, Francine Noël et plusieurs autres qui jouent sur toute la gamme de notre langue, jusqu'à la maîtrise obligée du français international. Et Réjean Ducharme occupe une place à part. Il a eu le génie d'accueillir les particularismes de notre langue tout en les rendant audibles à une oreille francophone ou française. Il a fait ce que font les grands écrivains dans le reste du monde: assumer la culture de leur peuple et la transmuter en culture littéraire. Réjean Ducharme nous indiquait donc la voie à suivre, et avant lui Gabrielle Roy le faisait déjà, d'une autre manière tout aussi efficace.

Toutefois la critique qui, chez nous, a toujours eu la plume acérée mais le jugement émoussé (on lui donne à lire du Grass, du Fuentes, du Kundera, et elle se demande si la prose de Fabienne Larouche n'est pas supérieure), proposait plutôt aux apprentis écrivains deux routes également bloquées. Soit il fallait écrire

## Lettre aux souverainistes

(Extrait)

Noël Audet

dans la langue populaire, soit dans une langue blanchie au pressing de l'Office de la langue française. Je veux dire qu'on a tenu séparées, et on a encensé, deux pratiques littéraires qui n'avaient de sens que réunies dans la même oeuvre et articulées ou subsumées dans un même langage. Il s'agissait de s'emparer de la totalité de la langue française québécoise, dans tous ses niveaux, du populaire au niveau recherché français (qui nous appartient aussi un peu) et d'en faire notre langue, une langue capable de traduire la culture québécoise non seulement dans ses contenus mais aussi dans ses rythmes, dans ses formes, dans sa sensibilité originale.

L'une des tâches de l'écrivain consiste à puiser parmi les expressions et les mots du peuple ceux qui sont utiles ou qui font mieux voir, et de les sanctionner par l'usage qu'il en fait dans ses oeuvres. C'est ainsi que les autres langues d'Amérique ont établi leurs normes. On ne s'est pas contenté de jouer à pile ou face entre deux langues et deux cultures qui s'éloignent en se développant. On a au contraire établi des liens organiques entre toutes les manifestations linguistiques de la société.

En ayant recours uniquement à une langue québécoise blanchie, les écrivains risquent de se trouver en porte-à-faux par rapport à leur propre culture. Ils en parlent admirablement, mais de l'extérieur, en y mettant des guillemets, ce qui trahit leur suspicion. D'autres croient qu'il faut plonger tête baissée dans la langue populaire, sans se donner le recul nécessaire pour l'interpréter et la rendre dans des formes littéraires. Dans les deux cas, on n'assume qu'une partie de notre langue et donc de notre identité collective. C'est une identité dissociée, incompatible avec celle dont rêvent les politiciens dans leur recherche désespérée d'un sens totalisant. Et quoi que ces derniers en pensent, ils demeurent aux prises avec une identité "aliénée" au sens fort du terme, dont de larges pans relèvent d'autres cultures, la française ou l'étatsunienne.

Je ne vois pas comment la souveraineté nous procurerait une révolution

"instantanée" dans le domaine langue-culture, puisqu'une telle transformation relève du lent travail des écrivains et non de l'Etat ou de notre statut politique.

D'autre part, on ne rivalisera jamais de plain-pied avec la littérature française en gommant nos différences linguistiques et culturelles. À ce sujet, j'ai une anecdote déplorable pour ceux qui rêvent d'être édités à Paris. Ayant enseigné la littérature québécoise en France, j'ai pu constater pendant deux ans que même Hubert Aquin ne passait pas le test: la plupart des étudiants le prenaient pour un écrivain français de province. À cause du malentendu linguistique, bien sûr, car il y a chez Aquin une américanité évidente, pour qui sait lire. Mais dans cette arène de l'imitation, nos productions seront toujours périphériques, avec un décalage obligé qui se remarque, et elles seront déclassées d'office. Les Français d'ailleurs ne s'y trompent pas, eux qui s'approprient la culture universelle en traduisant dans leur langue, mais aussi dans les paradigmes de leur culture, des romans de tous les horizons. Mais ils sont souvent mal à l'aise devant un roman québécois, même écrit dans un français standard, parce qu'ils en mesurent mal la signification. On peut dire que nous sommes séparés par la même langue, en ajoutant toutefois que c'est parce que les mêmes mots ne recouvrent pas les mêmes valeurs, les mêmes expériences de vie, les mêmes réalités, en un mot la même culture. D'où les distorsions et le malaise.

Laisser entendre que nous parlons le français-point-final, est un indice du divorce entre les classes dirigeantes et le peuple. Les intellectuels peuvent le prétendre à bon droit, bien que, dans la plupart des cas, surgissent toujours un petit mot ou une tournure dans leurs phrases, qui les font vite repérer par les Français de France. Ils ne devraient pas en avoir honte. Bien au contraire, elle est sublime, cette mince trace laissée par des siècles d'histoire, dans nos bouches d'intellectuels. Elle aurait même avantage à se renforcer un peu en s'inspirant de la langue familière des Québécois, sans aller jusqu'au joual - qui n'est qu'un parler populaire régional et non la langue commune à notre collectivité. (Étonnant que même des linguistes de chez nous, notamment à l'UQAM, aient essayé de nous faire croire que le joual était notre langue nationale!).

Introduisons ici une réserve d'enver-

gure. Au train où vont les choses, notre langue populaire s'éloigne du français international et de notre propre langue (niveau correct) à une vitesse telle qu'elle est sur le point de se transformer en une autre langue ou en un sabir inapte à porter la culture québécoise. Les deux avatars de toute façon nous couperaient de la francophonie mondiale. Syllabes avalées, sons déformés par rapport aux phonèmes français, accents toniques déplacés vers l'avant du mot, anglicismes de vocabulaire et de syntaxe à la tonne, calques... Parmi des dizaines d'autres signes nouveaux, il y a l'introduction généralisée d'un "l" explétif pour éviter le hiatus (Ça l'augure mal, ou Ça l'a pas d'importance!). Tsé veut dire. Et je le dis sans aucun mépris. Les langues ont tous les droits, et on n'y peut pas grand-chose. On y peut tout de même quelque chose par le biais de l'éducation.

Il appartient depuis toujours à l'école d'enseigner cette langue dans toute sa richesse. Pendant des décennies, nous avons assisté, impuissants, à l'échec répété de notre système d'éducation au primaire et au secondaire. Qu'a-t-on enseigné au juste à nos enfants si on a oublié de leur enseigner leur langue? Leur langue, c'est-à-dire toute la langue française québécoise, pas seulement les petits morceaux qui servent à dire "Le prof m'écoeure" et à tronquer des objets plus ou moins licites et autres Pokémons dans la cour de récréation. Certains prétendent qu'à l'école on gère des comportements et des croyances, et qu'il ne reste plus de temps pour enseigner les matières.

La distinction entre les cultures française et québécoise s'impose de toute manière, à plus forte raison avec ce qui vient d'être dit. En trente ans d'observation de nos dirigeants, je n'en ai jamais entendu un seul oser introduire cette distinction. Preuve d'une autre aliénation qu'on préfère passer sous silence.

Les Québécois qui débarquent en France pour un plus ou moins long séjour le savent, mal à l'aise qu'ils sont de comprendre soudain que tous leurs automatismes culturels sont à revoir, au risque de se mettre les pieds dans les plats à chaque pas. Nous n'avons pas le même rapport au marché, à l'école, aux enfants, à la nourriture, aux institutions, à l'histoire, à l'espace... On pourrait continuer pendant des pages. La France est au cœur de la culture européenne, alors que nous participons pleinement de la culture

américaine, hors la langue. Pas besoin d'avoir "la tête à Papineau" pour comprendre ça [Expression populaire québécoise, qui fait référence à notre politicien du XIX<sup>e</sup> siècle. Incompréhensible pour le Français moyen.].

L'histoire nous rappelle continuellement la trahison du peuple par les élites canadiennes-françaises ou québécoises, du peuple dont elles sont issues et dont elles auraient dû être les porte-parole. C'est à la fois la cause et l'effet du divorce entre le peuple et ses élites dont je faisais état plus haut. Or, une des raisons principales de ce divorce a été et continue d'être le phénomène suivant: tandis que le peuple, dès le premier siècle de la colonisation, s'est carrément tourné vers l'Amérique et n'a jamais renié cette appartenance fondamentale qui contribue à sa définition, les élites ont souvent eu tendance à s'identifier à la métropole française, sauf bien sûr, pendant la période révolutionnaire de la France. Et ça se poursuit. Remarquez que l'attitude des élites est compréhensible. Il faut bien se nourrir quelque part et la mangeoire québécoise était trop étroite. Sans la culture française, nous existerions à peine.

Divorce donc entre le peuple et l'élite, et singulièrement pour les politiciens, qui sont élus par le peuple pour le représenter. Mais c'est aussi le problème des intellectuels et des écrivains. Comment en effet appartenir à ce peuple, le décrire, lui rendre sa richesse culturelle, bref l'alimenter en retour, si les écrivains n'en partagent pas le destin, s'ils n'en comprennent ni les besoins, ni la langue? Un tel mariage a été réussi dans la plupart des pays d'Amérique, pourquoi pas chez nous? n'y a-t-il pas de quoi s'inquiéter quand les intellectuels ne tirent pas dans la même direction que leur peuple? Est-ce que cela ne signifie pas, en bout de ligne, que le Québec est loin d'avoir réuni les ingrédients nécessaires à sa cohésion socio-culturelle et à son développement, sans égard au fait qu'il demeure dans son entité provinciale ou qu'il devienne un pays?

L'identité québécoise ne va donc pas de soi, à cause des dénis successifs qui ont marqué notre histoire et de ces consciences identitaires divergentes. C'est pourtant l'identité qui détermine en tout état de cause les choix politiques des citoyens. On se déclare tantôt Nord-Américain, tantôt Canadien ou Canadien français, tantôt Québécois, ou Français même,

selon le contexte. Notre lexique identitaire illustre bien ce qu'on pourrait appeler une dissociation de l'identité, puisque nous ne retenons souvent qu'un seul des éléments qui nous définissent. Mais l'identité n'est pas une essence, une entité monolithique qui nous résumerait d'un seul coup; elle ressemble plutôt à une constellation de traits ou d'éléments unifiés autour d'un centre d'attraction. Et dans les identités comme dans les constellations, le centre de gravité peut se déplacer: chez nous, la double étoile religion catholique et langue ont d'abord constitué ce centre, pour céder ensuite la place au duo langue et culture. Toutes les identités sont plurielles de toute manière, pour peu qu'on remonte dans le temps ou que l'on se marque dans l'espace. Elles n'en sont pas moins unifiées dans le creuset des consciences qui les partagent.

Je puis être né au Saguenay, dans une famille répondant au patronyme de Gagnon. Je m'appelle Jean, et non pas Hélène. Si je travaille à Montréal, je suis Saguenayen, Montréalais, Québécois, Canadien français. Peut-on rêver d'une définition plus nette? Cette définition comprend six étages, et rien n'y est contradictoire. C'est cumulatif, une identité, et intégrateur, du noyau familial au pays. Si j'étais né à Montréal d'un père chilien, immigré au Québec, et d'une mère italienne, je serais un Montréalais, un Québécois, un Canadien français (loi 101 oblige). Et comme je connais les Italiens et leur volonté de conserver leur culture, ma mère m'apprendrait l'italien sans doute à la naissance, sans le faire exprès (je n'ai rien contre cet avantage servi avec le lait maternel), et j'enverrais promener pour un temps mon père qui voudrait m'inscrire à des cours d'espagnol. Pas bête, je lui dirais en français "Le père, on est en Amérique du Nord, et c'est l'anglais qui compte!" Quoique... Bref je serais trilingue, et j'aurais plus de chances de me dégotter un job.

Mais au lieu d'assumer l'identité composite qui est la nôtre (expression de la réalité de ce que nous sommes devenus, nous, les anciens Canadiens et les nouveaux arrivants), tout se passe comme si nous préférions la rejeter au profit de diverses impasses, qui n'ont que l'avantage de la simplicité. En dépit qu'on en ait, nous ne pouvons pas être aujourd'hui tout simplement Français d'Amérique, ni Québécois pure laine, ni Américain, ni Canadien. Il n'y a d'ailleurs aucun

avantage à nier ce qui fait notre richesse, soit ce carrefour culturel où nous sommes, et où nous sommes tenus d'exister différemment des autres peuples.

L'auteur autorise la publication partielle de cet inédit. Cristina Brancaglioni (U. catholique de Milan) en a choisi les pages à publier ici.

Né en Gaspésie, en 1938, Noël Audet a été professeur de littérature à l'UQAM de 1969 à 1997. 1997. Il a débuté dans son activité d'écrivain par deux recueils de poèmes, *Figures parallèles* (1963) et *La tête barbare* (1968), genre qu'il a cependant délaissé par la suite pour se faire conteur et romancier. Entre 1980 et 1998 il a publié en effet sept textes de fiction:

*Quand la voile faseille* (1980, rééd. 1989), *Ah l'amour, l'amour* (1981), *La parade* (1984), *L'ombre de l'épervier* (1988, rééd. 1997), *L'eau blanche* (1992), *Frontières ou tableaux d'Amérique* (1995) et *La terre promise, Remember!* (1998).

Il est aussi l'auteur de l'essai *Ecroire de la fiction au Québec* (1990), dans lequel il dévoile les points essentiels de sa conception du fait littéraire.



# Interviste

Anita Desai came to Venice last March to read from her latest novel *Fasting, Feasting* (London, Chatto & Windus, 1999, pp. 228 – the Italian translation by Anna Nadotti is due to be published in early 2001 by Einaudi with the title *Digiunare, divorare*). The novel is centred on the parallel stories of Uma and Arun, the children of strict Indian parents (designated by Uma as PapaMama or MamaPapa to signify their implacable cohesiveness). While Uma's life is punctuated by the repeatedly failed attempts to marry her off, Arun, a student in the United States, is hardly happier as a guest of an American family obsessed by food and television, whose BBQ-loving father cannot understand the boy's vegetarianism and only the mother tries to make their cultural distance somewhat shorter. As well as a profound psychological investigation of the two characters, *Fasting, Feasting* is also a lucid and gloomy analysis of the Indian and American family. It is also the first American narrative of Desai, who currently teaches creative writing at the prestigious Massachusetts Institute of Technology.

SB I would like to begin with a short passage from your novel *Fire on the Mountain*: "Like her, the garden seemed to have arrived, simply by a process of age, of withering away and an elimination, at a state of elegant perfection. It was made up of a very few elements, but they were exact and germane as the strokes in a Japanese scroll. She no more wished to add to them than she wished to add to her own pared, reduced and radiantly single life." On reading *Fasting, Feasting*, my impression was one of "elegant perfection".

AD I wouldn't talk of "elegant perfection" but I do notice that I was more

Food for Thought.  
Interview with Anita  
Desai

Shaul Bassi

self-indulgent in my earlier writing, I enjoyed revelling in words and I indulged myself in that love. And I think that as one grows older he becomes more interested in seeing how few words one can do with, so one's perspective does change and you come to see that you can enjoy a few letters with equal intensity. I think this is what I am trying to do with my writing: strip away, eliminate everything that is unnecessary. It may have to do with loss of energy [she laughs]: when I think of younger writers such as Rushdie or Chandra, how much energy they spend on their books, they are so overwhelming.

SB In the novel there is very little communication within both families and Arun and Uma are very silent characters. Is there an aesthetics of silence?

AD This silence may not seem very realistic to anyone who knows India, and thinks of it as a noisy country where everybody talks a great deal. In this case I am writing about people who are silenced by the extreme regulation of life in India, the extreme restrictions placed on it by society, by communal rules, by religion, and by family. Also in my writing and in my reading I am always interested in what is written between the lines, and it requires silence. It seems to me that this is the challenge of literature, how do you say what is actually unsaid.

SB Can silence also be a form of resistance?

AD It can be a form of resistance, like fasting is. It means refusing to take what is offered to you, refusing to take part in the dialogue in which you are not really given a role.

SB Thinking of the restrictions that affect Uma, how do you see the condition of Indian women?

AD One just cannot generalize. It depends entirely on the family, the community, the kind of opportunities offered to you. The situation of Uma is somehow paradoxical because she is born in a westernized family where education is respected so being a victim of unsuccessful arranged marriages which end up conditioning all her life should not have happened to her. But in literature one should pay attention to paradoxes in society.

SB Another paradox is that Arun, in a way, is a victim of education. He is sent to a prestigious American universities, but forced to live in an alien environment.

AD In India there is such an enormous respect for education: it is seen as a key to a better world and people make enormous sacrifices to get their children an education. So why doesn't Arun benefit from it? I think one should also remember the fact that people without an education also can have a very rich life and be happy in a world in which the senses count for more than received information. Not that this happens to everyone, but I think that it is a possibility.

Arun is entirely made by his parents, he never voices his own opinions, his own desires, his own wishes. Occasionally you hear him make a very meek, mild "no" of protest, but he never finds out what he wants and likes, and he is never able to achieve it. I see that a lot in India, where parents and elders exert an enormous influ-

ence upon younger people, and few young people protest.

**SB** Your portrayal of the American family is all but complimentary. How have American readers responded to it?

**AD** As a matter of fact I was quite worried at their reaction and this is why I held the book for a long time before publishing it. But actually the first American reviews have all been very favourable. After all my depiction of the Indian family is hardly more flattering.

When I first went to America it was an overwhelming experience. But I always had a sense of the glass screen between us. I felt – and in a certain way still feel – like someone who is walking down the street and looking into these lighted windows and closed doors and wondering what is going on inside, having a sense of the life that I don't know and don't understand. In the very first piece I wrote about America, I wanted to convey that sense of complete bafflement that a stranger has. Arun for me is a sort of device to see America from outside.

**SB** But maybe only a stranger can describe America in this way.

**AD** Well, I think there is a tradition in American writing of observing social reality and making comments upon it. But I knew that it was not my material and I couldn't do it, and I still could not, and even after ten years I wouldn't be able to write that. So I was really confined to the point of view of an observer, an outsider.

**SB** The Patton family is mesmerized by TV. What is the space and role of literature in a world dominated by audio-visual media? What is your perspective from your vantage point of teacher at MIT?

**AD** It is quite possible that being at MIT I have an exaggerated impression. Certainly living in America you feel that people are becoming part of this huge network of technology and that their lives are now being controlled by it. So it does worry me where exactly literature is. There is always very animated discussion in the classroom on last night's soap opera or the new movie but I rarely come across people who are able to enjoy the books they read. I get a sense that all students whether from Russia or Korea or Tanzania listen to the same music, see the same movies, but when it comes to literature the discussion comes to a halt. They don't have a common literature and in fact very little literature. It does worry

me terribly. The art of book writing is fading out.

**SB** Multiculturalism is another staple of American culture. What is your opinion on it?

**AD** That is another thing that worries me terribly, because it seems so artificially constructed. It is a political movement in the university and the university has to follow the regulations that have been created. And because it is so artificial and not a genuine interest in the ethnic, there is also a huge resentment against it, especially among white Americans, against what they see as an unfair advantage due to black or other minorities. And the worst thing is that it is so politically constructed that it doesn't have a life. I myself have resisted being drawn into this movement, where it is very easy to be drawn, because there is a market for this kind of writing. The publishers are looking for such writers, they are almost dictating terms to such writers, letting them know exactly what kind of book is required and sales. I resent very much this restriction of the artist's freedom and I am also very suspicious of the kind of writing that comes from there. I have resisted every attempt to be drawn in everything that smacks of political multiculturalism. I feel it as a great insult when I am invited to read on a panel with other black writers or black women writers. I've never heard of writers being grouped according to their colour.

**SB** The Indian communities seem to be integrating quite successfully in American society.

**AD** In general Indians are integrating in American society, which is very attractive. For writers it is very different: they are very torn. On the one hand they enjoy being accepted by American readers, on the other hand they know they are materializing India in their works and they can't afford to turn their backs to it. If they wanted to close the door to the country they left, they would be quite lost.

When you leave your country there is also a danger of indulging in nostalgia and remembering only those colourful, beautiful, attractive parts of your culture. This is a danger I am aware of when I am writing, because nostalgia is a kind of falsification of the truth. So I didn't make the Indian section of *Fasting, Feasting* particularly attractive, I wanted to remember that there is a lot in Indian life which is very sad and harsh. And even though you are writing fiction what you are really trying to do

is capture the truth. The moment your fiction veers away from that it ceases to be a serious matter.

**SB** Food is an important ethnic marker in contemporary fiction and it is usually tantalizing and palatable. In your novel, on the contrary, food can be repulsive.

**AD** I wasn't writing about food as such but simply using it as a metaphor. It seemed to me a useful metaphor of the difference, the contrast of these two countries, and so is fasting. In India one fasts for religious reasons, one makes sacrifices for a certain reason. In America people refrain from food but for different reasons: for their figures, their look and even as a protest against life. It was really the question of fasting and the different approaches to it that interested me. Then I found that the way that people gather around the table and eat or do not gather around the table and not eat tells a lot about the way that society is changing and losing this form of socializing.

**SB** Writing in English by Indians is now taken for granted. But you said during your reading that English does not allow to deal properly with certain important aspects of Indian life such as caste and religion.

**AD** That statement was really based on my reading of Indian literature in English. Religion and caste are subjects which require a very specific terminology which defies translation, and I find myself subconsciously turning away from those subjects. It is possible to write about most of Indian life in English, but not about everything. Also one has to keep in mind that most Indian literature in English deals with urban classes where the issues of caste and religion are less dominant than in villages. Mulk Raj Anand wrote the dialogues of *Untouchable* in Punjabi and then translated them into English, which accounts for a certain awkwardness in the language.

**SB** Your titles are always poetic and beautifully evocative. Is there a particular stage of the writing in which you choose them?

**AD** A title usually emerges from the text. As I write a certain phrase, a certain word surfaces and becomes a title.

**SB** What is your relation with your translators?

**AD** When you hand your book over for translation you are extremely happy to know that it is going to have a life in another country, in another lan-

guage. At the same time you are very fearful how this translation will read. But translators seem to me of enormous importance and I am always very happy if a book leads to a personal relation with translators. Sometimes my books simply appear without any communication from the translators. In the case of Italy and France, translators have become per-

sonal friends and I felt a great confidence in them. In both cases translators have been scholars of India, while in other countries I haven't had the same experience.

SB You mentioned a conversation with Ben Okri in which you agreed that what you had in common as a legacy of colonialism were BBC, cricket and Bata shoes. Isn't that too little

to justify the existence of such things as a postcolonial literature, a department of postcolonial studies, where we are now, or a journal of postcolonial literatures, where this interview will appear?

AD I think it is very useful and convenient to have these things now but maybe we should end up having an international literature.

Nato nel 1942 ad Inchinann, nel Renfrewshire (Scozia), Douglas Dunn studia presso il Renfrew High School e il Camphill School, e poi lavora come bibliotecario a Paisley (Glasgow), Akron (Ohio, USA) ed infine, sotto la direzione di Philip Larkin, presso la biblioteca universitaria di Hull. In quegli anni si iscrive all'Università di Hull, dove si laurea in letteratura inglese nel 1969, l'anno di pubblicazione del suo primo volume di poesia, *Terry Street*. Dal 1971 al 1978 fa il recensore per la rivista *Encounter*, ed insegna poi scrittura creativa a Hull, Dundee e, nel 1984, presso l'Università del New England (Armidale, Australia). Tra i volumi da lui curati ricordiamo: *A Choice of Byron's Verse* (1974), *Two Decades of Irish Writing* (1975), *Scotland. An Anthology* (1991), *The Faber Book of Twentieth-Century Scottish Poetry* (1992), *The Oxford Book of Scottish Short Stories* (1995). È autore di svariati volumi di poesia, tra cui i recenti *The Donkey's Ear* (2000) e *The Year's Afternoon* (2000), di due libri di racconti brevi – *Secret Villages* (1985) e *Girlfriends and Boyfriends* (1995) – e di un pamphlet politico (*Poll Tax*, 1990). È professore di Letteratura inglese presso l'Università di St Andrews, in Scozia.

Questa intervista è stata realizzata nel 1996, e poi rivista ed aggiornata nel 1997. Alcune delle risposte del poeta vanno quindi lette tenendo a mente il lasso di tempo che ci separa oggi dal momento in cui, probabilmente, Dunn stava vivendo una sorta di arresto poetico, oggi smentito dai due eccellenti volumi di poesia usciti nel 2000 per la Faber & Faber di Londra. Ci tengo qui ad esprimere un sincero ringraziamento al poeta per la sua cortesia e la sua disponibilità, e per essersi mostrato persona di rara generosità con ogni appassionato di letteratura scozzese, ed in particolare con i suoi conoscenti ed amici veneziani.

MF Quando è che si è reso conto di poter diventare uno scrittore?

DD Una delle risposte è "sempre". Un'altra – e forse la più vera, o la più

## L'impenitenza della poesia. A colloquio con Douglas Dunn

Marco Fazzini

realistica – è che nel 1970, quando lavoravo come bibliotecario nella biblioteca universitaria di Hull, mi resi conto che finanziariamente la cosa poteva essere possibile. Ho vissuto della mia scrittura per vent'anni. Ora che sono professore e capo del Dipartimento di Inglese a St Andrews, e direttore dell'Istituto di Studi Scozzesi di St Andrews, non posso proprio più chiamarmi uno scrittore.

MF Quale fu la reazione dei suoi genitori verso la sua attività?

DD Non mi hanno né incoraggiato né scoraggiato, ma hanno semplicemente lasciato che andassi avanti con i miei interessi.

MF Vi fu mai qualcuno che la incoraggiò in quegli anni?

DD Philip Larkin fece molto di più che incoraggiarmi. Ho vissuto a Hull per oltre diciotto anni, e naturalmente ho avuto degli amici tra i letterati, alcuni dei quali erano e sono rimasti amici, come Sean O'Brien, Peter Didsbury e Douglas Houston. George Kendrick e Frank Redpath, entrambi poeti, furono anche degli amici, assieme al piccolo editore Ted Darling. Oltre a questi ho conosciuto molti artisti tramite la mia prima moglie, Lesley Balfour Wallace, come anche accademici e musicisti. All'università Tom Paulin era solo un anno indietro rispetto a me. Frequentavo regolarmente Larkin a quel tempo e gli ero molto affezionato.

MF Ha mai scelto dei libri o degli autori sui quali costruire il suo stile durante quegli anni?

DD Non proprio. Ho sempre letto moltissimo e anche in campi che non assocerebbe a me ed alla mia occupazione. In poesia sono sempre stato fissato con Shakespeare, Byron, Browning, Auden, Whitman, Frost e, più di recente, con Dante e Rilke. Nel campo della saggistica il mio primo ed ultimo amore è Montaigne. Per il racconto breve sono affascinato da Stevenson, James, Chekhov, Mansfield, e Flannery O'Connor. Ma continuo a scoprire nuovi interessi. Di recente, per esempio, mi sono riletto Ted Hughes con accresciuta ammirazione.

MF Accetta l'idea che una poesia può essere originata da un suono o da un ritmo o da una intuizione formale piuttosto che da qualche messaggio da dover trasmettere?

DD Sì. "Intuizione formale" mi colpisce e penso sia una frase accurata. Le poesie possono spesso originarsi dal mistero.

MF Concorda che in poesia c'è in genere un periodo di gestazione nel quale il testo si pre-determina?

DD Sì, ma chi è che sa quando questo si verifica?

MF Le dispiacerebbe commentare la seguente frase di Wallace Stevens:

Dopo che si è abbandonata la credenza in Dio, la poesia è quella essenza che prende il suo posto come la redenzione della vita.

DD Per prima cosa bisogna abbandonare il credo religioso. Anche se è vero che non sono un cristiano, o un affiliato di qualche religione identificabile, non ho perso il credo nell'esistenza spirituale e nel potere che ha l'immaginazione di trascendere la realtà. Non mi piace forzare le connessioni spirituali in modo innaturale. Ammetto di credere che la poesia è "sacra", intendendo con ciò che essa è molto importante in quanto collegata alle percezioni spirituali e misteriose del mondo, in nessun caso conoscibili.

**MF** Ha paura di essere mal interpretato o bistrattato dalla critica?

**DD** No, perché anch'io sono un critico. L'ovvio fraintendimento può essere irritabile, ma considerando i vari tipi di paura sul mercato, questa è abbastanza irrilevante.

**MF** È d'accordo con l'obiezione platonica alla verità della poesia: "I poeti mentono spesso"?

**DD** I poeti, naturalmente, mentono spesso, ma è una subordinazione del letterale al servizio della verità. Direi che è irresponsabile sostenere l'autonomia della "parola del poeta". Di fatto, anche quella frase suona gonfiata e ingrandita. Una poesia deve mostrarsi tale attraverso la sua semplice abilità di esser poesia.

**MF** Può spiegare come mai si è cimentato con la traduzione dell'*Andromaca* di Racine?

**DD** È stata l'impresa più impegnativa nella quale mi sono imbarcato. La tragedia classica francese è completamente differente da quella inglese, specialmente da Shakespeare e Webster, e soprattutto da Ben Jonson. Nessuna metafora, per esempio, e nessuna grandiosa impennata poetica. Il mio metodo è stato semplice, in modo quasi imbarazzante. Ho tradotto l'opera parola per parola, con lentezza, e poi ho rivisto il mio lavoro per rifinire l'andatura, il ritmo e la rima. Ma sapevo in partenza che la rima piena di Racine non era possibile – il lessico di Racine è incredibilmente ristretto. Quello di Shakespeare è venti volte più ampio. Scrivere sapendo che si hanno limitazioni con il lessico è immensamente scomodo.

**MF** Pensa che le sue traduzioni possano essere considerate versioni o interpretazioni dell'originale o parlerebbe piuttosto di un certo tipo di fedeltà alle invenzioni verbali e alle idee del poeta in questione?

**DD** Non ho tradotto abbastanza per ritenermi un esperto. Eppure, la fedeltà all'originale, sia esso Racine o Leopardi, è sempre un'aspirazione, forse, piuttosto che un fatto. Mi piace informarmi il più possibile sugli autori che traduco. È come recitare: si diviene l'altro autore e si vive la parte. Mi piace quella fantasia corroborante implicita nell'esperienza del tradurre.

**MF** Wilhelm von Humboldt ha affermato che esiste una sorta di basilare sensibilità umana e che è possibile trovare un'universale "struttura profonda" che sottende ogni linguaggio. Secondo

questa definizione tutto è traducibile ed è possibile quindi arrivare a scoprire l'essenza della "lingua pura" di cui parla Walter Benjamin. Che ne pensa?

**DD** Non ho mai creduto nella teoria della "impossibilità della traduzione". Le lingue ed i testi sono traducibili, o trasferibili, almeno in larga misura, anche se le nazionalità e le culture differiscono enormemente, e sono ben felice che lo facciano, perché siamo tutti umani e penso che sia proprio quello il significato della struttura profonda di Von Humbolt.

**MF** Crede in quella che Goethe ha definito "affinità elettiva"?

**DD** Sì. Potrebbe essere implicita in ciò che ho definito "fantasia corroborante". Eppure, parte dell'attrazione non risiede nell'affinità, piuttosto nelle differenze tra il traduttore ed il tradotto, e tra i loro rispettivi testi. Specialmente quando intercorre tra loro un ampio lasso di tempo, il nuovo testo serve per uno scopo diverso, quasi una riabilitazione. Penso alle traduzioni che Pasternak ha fatto di Shakespeare. Ma quanto elettive sono le affinità condivise dai poeti? Tutti i bravi poeti, i veri poeti, hanno molto in comune: hanno la poesia in comune.

**MF** Quali sono le sue idee circa la poesia? Pensa che dovremmo essere scettici sul suo valore quando cerchiamo in essa consolazione o redenzione?

**DD** Non sono per niente scettico sul valore dell'arte e della poesia. Vivo di esse, e le insegno. Parte di ciò che fa un poeta è di rappresentare quei valori, tuttavia non confido molto in quello che viene detto sulla poesia oggi. Vi sono troppi interessi commerciali implicati in quest'arte. Ammorzano l'atmosfera. Consolazione? Redenzione? Forse. Come molte persone, trovo queste cose, quando le trovo, anche in altri campi. L'amore, il sesso, il whisky, i miei bambini, il veder laureati i miei studenti, l'aprire le tende sull'estuario del Tay e scoprire le bellezze dell'acqua e della luce, la buona cucina, il buon vino... Tutto ciò che fornisce piacere inoffensivo e contribuisce al bene del mondo mi appare giusto.

**MF** Riassumerebbe le sue impressioni circa la relazione tra politica ed estetica nelle nuove generazioni di poeti scozzesi?

**DD** Penso che siano meno politicizzati dei loro predecessori, rassicuranti e sicuri di sé in modo incoraggiante. Seguo il loro lavoro con fervido interesse, soprattutto quello di Robert

Crawford – mio collega a St Andrews – W. N. Herbert, Kathleen Jamie, Don Paterson e David Kinloch. Sono dei bravi scrittori, e sono orgoglioso di loro. Per ciò che concerne la relazione tra politica ed estetica nella loro opera, non sono sicuro che esista in modo chiaro e significativo. Il loro lavoro è forse più vicino a quello di autori inglesi quali Simon Armitage e Glyn Maxwell, e un gran numero di altri, piuttosto che a quello della "generazione di mezzo". I poeti dell'Arcipelago Europeo del Nord-Ovest, con i quali la mia affinità non deve essere necessariamente elettiva – Heaney, Harrison, Longley, Mahon, Paulin, Williams, Hamilton, Raine, Fuller, Reid e altri – sono tutti implicati in un intuitivo progetto morale che non è stato propriamente riconosciuto o descritto. I poeti più giovani della Scozia e di altri luoghi delle isole britanniche possiedono un progetto intuitivo del tutto differente. Quali adulti, non hanno conosciuto altro governo che quello conservatore. Hanno raccolto il lato ludico di Craig Raine e Paul Muldoon. Poeti come Tom Leonard, Liz Lochhead, ed io stesso, in Scozia, sono ancora politici in modo aggressivo, ma anche calati nelle dimensioni estetiche della lingua e della versificazione. Non mi sembra che questo elemento sia presente in egual misura nella giovane generazione di scozzesi che ho prima menzionato.

**MF** Si considera un poeta scozzese o un poeta britannico che scrive nel Regno Unito?

**DD** Avendo scritto solo cinque poesie negli ultimi tre anni mi chiedo se posso ancora chiamarmi uno scrittore senza sentirmi un impostore. In poesia la nazionalità condiziona la lingua e alcune credenze, le abitudini e le procedure. Sono uno scozzese che scrive in un inglese dall'accento scozzese, cioè, la mia lingua madre. Non ho mai pensato a me stesso come ad un britannico. Dubito che ve ne siano molti – tanto meno poeti – che lo facciano. Si tratta di un termine "ufficiale", una convenienza governativa.

**MF** Vede qualche possibilità che la Scozia raggiunga un cambiamento costituzionale in un prossimo futuro?

**DD** È il mio più vivo desiderio. Penso che ce lo meritiamo. Se quello possa accadere sarà tutto da vedere, e spero di vederlo. Il nazionalismo in Scozia è un fenomeno insolito. Come mi piace ripetere spesso, non ha mai ucciso nessuno e nessuno in questo secolo è morto per causa sua. Le nostre "epiche nazionali", il *The Bruce* di Barbour e il



Wallace di Blind Harry, sono opere non lette, e trovo che ciò sia esilarante. Eppure, cantiamo ancora le canzoni d'amore di Burns. Gli scozzesi sono famosi per essere severamente calvinisti, scienziati, ragionatori, filosofi, e soldati. Se la mia esperienza può essere qui di qualche aiuto, mi sembra che gli scozzesi siano edonistici, benevoli, e gente veramente gradevole, tutto sommato. Come dovunque, tuttavia, abbiamo i nostri criminali, psicopatici, perversi, patrioti, conservatori, e bigotti. È il paese più interessante che conosco, ed è molto bello, seppur mal amministrato.

**MF** Pensa che la letteratura scozzese debba essere inclusa nel cosiddetto discorso post-coloniale?

**DD** Per prima cosa dobbiamo tenere a mente che gli scozzesi hanno fornito più dinamismo all'Impero Britannico di qualsiasi altro popolo. Se vi sono aspetti post-coloniali nella storia e nella cultura scozzese – come anche conseguenze di ciò che è stato indicato come “colonialismo interno” – la Scozia non è mai stata propriamente una colonia. Dobbiamo essere storici quando si parla di questo. Tenga a mente che R.L. Stevenson ha scritto due storie che sono un commento importantissimo sul colonialismo, “The Beach of Falesà” e “The Ebb-Tide”. Nessuna delle due viene discussa nel gran libro di Edward Said *Cultura e imperialismo*. Said parla invece di *Cuore di tenebra* di Conrad, essendo questo divenuto un caso ancora più eclatante dopo essere stato additato come un libro razzista da Chinua Achebe. Gli scozzesi sono stati capaci di razzismo, e ancora lo sono, ma si tratta, se vogliamo confrontarci con gli inglesi, più di una aberrazione che altro. Diversamente dagli irlandesi, quando lo scozzese emigra si integra nel territorio che lo ospita. Non c'è nessuna lobby scozzese negli Stati Uniti, ad esempio, nonostante il gran numero di scozzesi-americani.

Così, la sua domanda genera una risposta che fa emergere complicazioni implicite. Si potrebbe anche parlare del fatto che la letteratura scozzese è una letteratura vecchia, come anche del fatto che il regno scozzese è uno dei più antichi d'Europa. Il “discorso post-coloniale” può far luce in modo interessante sulla nostra cultura, ma è ben lungi dal poter essere capace di spiegare la sua eccellente longevità e, almeno così sosterrai io, il suo interesse.

**MF** Lei ha spesso sostenuto che la poesia surrealista francese l'ha influenzata in vari modi. Come ricon-

cilia la vastità dell'immaginazione surrealista con il severo controllo metrico dei suoi ultimi libri?

**DD** Il solo modo in cui so spiegare questo è attraverso: a) quello che poi è diventata la mia simpatia temperamentale per la scrittura metrica e b) il fatto che Robert Desnos, uno dei miei eroi poetici più intimi ed ossessivi, sia riuscito a combinare le due cose, e per questa impertinenza fu costretto a rifiutare la definizione del surrealismo proposta da André Breton. Credo nel potere del sogno, e dell'inconscio, come dovrebbe fare ogni poeta. Per trent'anni sono stato uno studioso dell'opera di Freud. Amo molto la poesia e la mente umana, soprattutto quando saltano nell'inaspettato e nel rivelatorio. Lo trovo interessante, una cosa tipica dell'uomo.

**MF** Le dispiacerebbe parlare della sua prima collezione *Terry Street*? È vero che Philip Larkin l'aiutò con quella prima pubblicazione?

**DD** Ho vissuto a Terry Street, a Hull, per due anni. Qualche mese fa, le poesie ambientate a Terry Street sono state ripubblicate da una rivista di Hull, *Bête Noire*, con foto di Robert Whitaker risalenti al 1968, al tempo in cui faceva il fotografo per i Beatles. Terry Street era una strada in un quartiere semi-povero, e fu lì che comprai la mia prima casa per 250 sterline, quando ero ancora studente.

Quando finii di scrivere le poesie, Philip Larkin, che è stato il mio mentore – non avrei altro termine per definirlo – riorganizzò le mie poesie nell'ordine in cui appaiono nel libro. Il titolo fu dato dal vecchio Charles Monteith che al tempo era curatore presso la Faber & Faber, probabilmente imbeccato da Larkin. Il libro fu raccomandato alla Faber & Faber da Larkin stesso. Mi fecero un contratto per la silloge, secondo i termini di un accordo che avevo firmato quando apparvi in *Poetry: Introduction* I, l'anno prima. Si possono immaginare i miei sentimenti – gioia e costernazione – quando il libro fu accettato dall'editore che aveva pubblicato Eliot, Pound, Auden, Larkin, Hughes, Gunn e Heaney. Baciai le mie copie quando arrivarono a casa. Accadde tutto oltre i sogni più improbabili, e confesso di essere un sognatore indomito.

Eppure, alcuni lettori conoscono il libro più degli altri visto che quello ha avuto l'effetto di plasmarmi un certo ruolo. Larkin ha sempre preferito quel libro agli altri successivi, e non ha mai esitato nel dirmelo. Se bisogna dar credito ad alcune sue lettere pubblicate di recente, fu meno entusiasta con gli altri

rispetto a quello che diceva a me. Ma gli fui grato allora, e non vedo alcuna ragione per cui non dovrei esserlo adesso.

**MF** Mi sembra che nelle sue sillogi più recenti vi sia un cambio di intenti e di tecniche in confronto ai suoi vecchi volumi. Spenderebbe qualche parola sulle sue collezioni pubblicate negli anni Ottanta?

**DD** *St Kilda's Parliament* (1981) fu un libro molto più scozzese degli altri, riflettendo il mio protratto interesse ed i miei sentimenti per argomenti scozzesi, sebbene a quel tempo vivessi a Hull, in Inghilterra. *Elegies* (1985) fu scritto per la mia prima moglie, morta prematuramente di cancro. Le convenzioni metriche, stabilite in *Barbarians* (1979), ed anche prima, mi hanno aiutato molto nello scrivere poesie che dovevo scrivere, sebbene abbia combattuto costantemente contro la reticenza e la ritrosia. Quando uscì *Northlight* (1988) le convenzioni metriche erano già diventate più radicate e inevitabili. Non vedo questo fatto come un fatto reazionario – non sono quel tipo di persona – ma come una conseguenza della maturità e di una predilezione intuitiva consolidata da un secondo matrimonio felice, e dai bambini. In tutto ciò che scrivo le forme ed i ritmi sono pretesi dal mio stato d'animo e dagli argomenti, così obbedisco semplicemente a ciò che mi ordinano di fare. Non impongo un metro o una forma ad una poesia; gli permetto semplicemente di accadere. Lealtà ed intuizione sono i valori che un poeta dovrebbe esemplificare, nella scrittura come nella vita. Ma non mi piace tanto usare i “dovrebbe” o i “bisognerebbe”. Non sono prescrittivo.

**MF** Cosa mi può dire della relazione tra immaginazione e realtà nella sua poesia?

**DD** Questa è cruciale, non solo per me ma, sospetto, per qualunque scrittore che sia nato in Scozia e che erediti una mente caratteristica di questo luogo. Gli scozzesi dubitano dell'immaginazione, anche quando ne possiedono una vivida. Non confidano molto nell'artificiale in quanto troppo vicino alla finzione, e ad un tempo troppo distante dal fatto letterale, reale o visibile. È questo il motivo per cui la migliore scrittura scozzese è sorprendentemente immaginativa: i romanzi di Scott, il “Tam O' Shanter” di Burns, le *Confessioni* di Hogg, *L'isola del tesoro* e *Il dottor Jekyll e Mr Hyde* di Stevenson, il *Peter Pan* di Barrie, il *A Drunk Man Looks at the Thistle* di MacDiarmid, l'ardita poesia metaforica di MacCaig. Trovi quell'elemento anche

in romanzieri politicizzati o realisti come Kelman, i cui romanzi e le cui storie non esisterebbero senza l'immaginazione e quella potente consapevolezza del reale. Lo stesso è ugualmente vero per i romanzi e le storie di Alasdair Gray.

Mi accorgo della presenza di questa opposizione di elementi nel mio lavoro. Caratterialmente la mia preferenza va al lirico, al misterioso, forse anche allo spirituale ed al naturalmente religioso (quei vecchi dei). Allo stesso tempo possiedo un paio di occhi, non troppo buoni per la verità, con i quali riesco ancora a vedere le vite ed i dilemmi della gente che mi sta attorno. Non guido, ma viaggio giornalmente da Tayport a St Andrews con la corriera. Anche se sono apparso abbastanza spesso in televisione, o se le mie foto sono pubblicate nei giornali e mi capita di essere "riconosciuto" sui treni, negli aeroporti e per la strada, posso in genere affermare di godere di una certa invisibilità, e di poter andare dove voglio. È un elemento necessario per me come scrittore di poesie o di storie, e non potrei funzionare senza la mia partecipazione osservativa nelle vite della cosiddetta "gente comune". Penso di aver accettato il posto presso l'Università di St Andrews in modo istintivo, per potermi alienare dall'esposizione pubblica che il mondo letterario impone, e forse per prepararmi ad un lavoro che non conosco ancora, ma che sento inizierà al momento opportuno. In altre parole, credo nell'immaginativo, e credo nel pratico. Ci vuole astuzia per salvaguardare l'abilità di obbedire ad entrambi.

**MF** In una delle sezioni della sequenza intitolata "Disenchantments", inclusa nel suo ultimo libro *Dante's drum-kit* (1993), lei afferma:

Depopulated place, its physical  
Selfhood was beautiful; its country shone-  
Sky, water, ruins, five swans, and the still

**CC** Vorrei cominciare proprio dal titolo del suo romanzo *Sale e zafferano*, recensito in questo numero de *Il Tolomeo*. Sale e zafferano di che cosa sono metafora?

**KS** Il titolo ha a che fare con il raccontare storie e con il pregiudizio. Nel romanzo questi sono i due elementi principali. Per esempio, la narratrice, Aliya, ricorda un dialogo avuto con il cuoco, Masood, il quale si chiedeva come mai quando la gente si scambia le ricette non parla mai del sale. Così per lei il sale comincia a rappresentare tutte le cose non dette, sottaciute, censurate, che sono tuttavia molto impor-

Untimed lucidity my mind moved on.  
Intende romanticizzare il suo paese o lo vede in maniera non nostalgica?

**DD** Spero di non romanticizzare o sentimentalizzare niente. Questo ci riconduce alla sua precedente domanda. La sfiducia del fantasioso e la fede nell'immaginazione mi conducono a interrogarmi su tutto ciò che vedo o sogno. La cosa più importante in poesia è, naturalmente, essere positivi, sicuri, impegnati, ed onesti. I momenti in cui tutto ciò si schiude in sincronia ed in armonia sono, mi vien da dire, rari. Se sono a casa mia, con mia moglie, i miei figli, non ho bisogno di nostalgia. Molta della mia poesia nasce dallo scompiglio, così almeno sembrerebbe a volte, ma in generale sono un uomo felice.

**MF** Le dispiace tentare di riassumere la sua idea circa il processo col quale tutta l'intimità e la "famosa reticenza" di uno scrittore viene scoperta in modo indiscreto da un biografo?

**DD** In "Disenchantments" mi riferivo a Larkin. Come molti degli amici di Larkin, sono rimasto deluso dalle rivelazioni contenute nel volume *Selected Letters* (a cura di Anthony Thwaite, 1992) e dalla biografia di Larkin ad opera di Andrew Motion (*Philip Larkin. A Writer's Life*, 1993). Ad un tempo, cos'altro potevano fare Thwaite e Motion se non essere fedeli al materiale che avevano scoperto e col quale dovevano fare i conti? Ma continuo ad avere delle riserve, meno sulle lettere che sulla biografia. La biografia è stata troppo affrettata, ed il mio sospetto è che Andrew – un uomo molto ambizioso – abbia iniziato la stesura del libro ben prima della morte dell'autore. Questo potrebbe essere una cosa molto ingiusta, ma c'è anche qualcos'altro nel libro di Andrew che mi colpisce come parimenti ingiusto. Ma cos'altro poteva fare, se non sopprimere la verità? Larkin era un

uomo molto complicato e dubito persino che sia stata detta tutta la verità. Ero così affezionato a Larkin che percepisco le mie opinioni come non totalmente affidabili. Avrebbe odiato la biografia di Andrew Motion, e di questo sono certo. Si starà rigirando nella tomba anche per la pubblicazione delle sue lettere, per cui, mi rincresce dirlo, ho potuto contribuire solo in minima parte. Forse dovremmo modificare le affermazioni di Yeats e parlare della perfezione, o dell'imperfezione, dell'opera in relazione all'inevitabile imperfezione della vita. Ma la biografia è una materia che mi disturba, solo forse per il motivo che ho tanto di cui vergognarmi.

**MF** Che tipo di vergogna causa la poesia con il sopravvivere al suo autore?

**DD** Lo scrittore non è mai stato, o non è mai meritevole come intendeva o intende essere. Ciò che si scrive non rispetta mai le attese di ciò che si desidera scrivere. Gli scienziati, e qualche pittore, scultore o compositore, sono spesso invidiati dai poeti – e questo viene espresso in molta della poesia – perché i loro risultati sono molto spesso definitivi. La poesia è sempre provvisoria. L'incompletezza del lavoro di una vita è la cosa più bella e più patetica di questo mestiere. So per certo che non farò tutto ciò che voglio fare.

**MF** Se dovesse ripensare a tutta la sua produzione poetica, saprebbe trovarvi una qualche caratteristica che la distingue?

**DD** Il mio desiderio è quello di aprirmi sempre al cambiamento. L'umanità e la compassione sono virtù che mi sono molto care. Non le rivendicherei per me stesso se non come aspirazioni. Il mio desiderio è sempre stato quello di essere gentile, altruista e servizievole, e di evitare la vanità e la malignità. Amo il mondo.

**CC** Come ha già suggerito, quello del "pregiudizio" è un tema ricorrente nel suo romanzo ed è legato alle differenze di classe. Perché si tratta di un concetto così importante per lei e soprattutto in relazione al Pakistan?

**KS** Il modo in cui il mio romanzo evolve pone la storia sempre in primo piano. La storia è la cosa più importante e ad essa si connettono problematiche diverse. Questa storia per me comincia dalla relazione fra la zia e il cuoco. E questa relazione che supera le barriere di classe è ragione di un forte pregiudizio in Pakistan. Essere

Sale e zafferano.  
Intervista a Kamila  
Shamsie

Carmen Concilio

tanti. Allo stesso modo, nella sua famiglia circolano storie i cui particolari vengono taciuti, e tocca a lei provare a svelarli, provare a trovare "il sale". Al sale è opposto lo zafferano, che invece è considerato tra le spezie "nobili".

cresciuti in un ambiente dominato da tali pregiudizi fa sì che lo scrittore, pur vivendo dentro questa realtà, possa anche descriverla in modo distaccato, e senta il bisogno di mettere in questione i pregiudizi in quanto tali.

CC Lei ha menzionato i pregiudizi di classe. Quale importanza assumono per lei le discriminazioni razziali e di genere, e quelle religiose?

KS In Pakistan le discriminazioni razziali non sono così importanti. Diverse etnie convivono anche se con qualche problema. Le discriminazioni contro le donne sono invece più forti. Sono questioni molto delicate e spero che si risolvano presto. Ma spero anche di continuare a scrivere romanzi in cui potrò dare spazio anche ad altre problematiche. Per quanto riguarda la religione, si tratta di un tema delicato. Di solito la discriminazione religiosa è utilizzata dai politici per i propri fini e questo è molto pericoloso.

CC Nel romanzo lei allude alla possibilità che l'istruzione possa eliminare le differenze tra le classi. Crede che l'istruzione possa avere questo ruolo nel Pakistan di oggi?

KS Penso che l'istruzione possa avere un ruolo determinante. L'istruzione determina il modo di pensare della gente, il modo di guardare il mondo. Sfortunatamente in Pakistan il tasso di analfabetismo è molto alto. Le statistiche ufficiali sono gonfiate, ma nella realtà il numero degli alfabetizzati è molto basso. Questo comporta dei pericoli, poiché la gente vuole essere informata, ma se non sa leggere, riceverà le informazioni da un'unica fonte. E quest'unica fonte acquisisce un enorme potere. E questo facilita il riaffermarsi di tutte le barriere e i pregiudizi.

CC Quali mezzi possono portare ad una maggiore democrazia nell'informazione?

KS L'alfabetizzazione. Perché anche se esistono molti giornali ma la gente non li può leggere, la diffusione delle informazioni non serve a nulla.

CC I matrimoni interclassisti sembrano essere un leitmotiv nel suo romanzo. E se la nonna manifesta il suo tradizionale rifiuto per questa realtà, la nipote sembra accettarla senza problemi. Pensa che le giovani generazioni si adoperino per cambiare le leggi tradizionali nel suo paese?

KS Sì, ma non abbastanza. Per esempio, nella mia generazione, tendiamo a non dare peso a ciò che hanno fatto i

nostri nonni. Loro hanno vissuto bene, hanno mandato i figli tutti nelle stesse scuole, e tuttavia ancora oggi la gente non va molto oltre il limite imposto dalla propria condizione sociale ed economica. Le nuove generazioni sentono di meno la pressione della tradizione che costituisce ancora un problema irrisolto.

CC Il rapporto che lega la nipote alla nonna, nonostante alcuni screzi, è un rapporto privilegiato che sembra escludere invece la figura della madre. Come mai?

KS La nonna doveva in origine apparire come un personaggio secondario nel romanzo. Ma appena ho cominciato a delinearne la figura la sua voce mi è sembrata così dominante da farla diventare un personaggio centrale. A quel punto avevo già due personaggi imponenti: la zia e la nonna. Non c'era posto per la storia della madre, che è passata in secondo piano. Ma penso che anche lei, a suo modo, sia un figura dominante, poiché è una donna che conserva le proprie opinioni, che fa ciò che vuole, e anche se è sposata ed è legata alla vita familiare non si lascia sopraffare da questa.

CC I matrimoni combinati erano oggetto di ironia anche nel film, *East is East*, mentre nel suo romanzo lei critica implicitamente questa pratica. Si tratta di un'usanza ancora in voga in Pakistan come lo è in India?

KS Sì, è un'usanza comune. Per lo più i matrimoni sono tutti combinati. L'ambiente di Karachi di cui parlo nel romanzo rappresenta una piccola fetta di popolazione piuttosto occidentalizzata. Ma anche in quel caso accade di frequente che i matrimoni siano combinati, soprattutto nelle famiglie le cui relazioni sociali sono limitate.

CC Nel suo romanzo allude anche al cinema pakistano. Si tratta di un aspetto caratterizzante della vita culturale del paese o no, visto che i protagonisti del romanzo guardano soprattutto film stranieri?

KS L'industria cinematografica pakistana è inesistente. In Pakistan sono molto popolari i film indiani.

CC L'ironia permea fortemente il suo romanzo e sembra soprattutto investire la "questione femminista" e la "questione postcoloniale". È davvero così?

KS Spero di no. Credo di avere usato l'ironia verso un tipo di discorso accademico, teorico e astratto che "si parla addosso" senza cambiare nulla della realtà. Non userei mai l'ironia contro le

istanze del femminismo, soprattutto perché in Pakistan il movimento femminista è molto forte e fa sentire la sua voce in modo efficace.

CC Dunque qual è la sua posizione rispetto ad etichette quali "scrittrice diasporica" o "scrittrice postcoloniale"?

KS Posso capire perché queste etichette siano utili. Alcuni di noi hanno avuto esperienze simili nei luoghi in cui siamo cresciuti e per il tipo di vita che vi si conduce. Certamente abbiamo alcune cose in comune. Però si arriva ad un punto in cui queste definizioni smettono di funzionare. Non ho obiezioni particolari verso di esse, l'importante è non fermarsi solo su questo aspetto di uno scrittore rifiutando di vedere anche gli altri suoi aspetti caratterizzanti.

CC Le due quasi-gemelle del romanzo sono personaggi molto diversi tra loro. La prima, Aliya, è molto loquace, la seconda, Mariam, è rinchiusa nel silenzio. Si tratta di due facce del Pakistan, o semplicemente di due tipi di donne?

KS La cosa interessante riguardo Mariam è che nonostante lei non parli, per Aliya lei non è affatto silenziosa. Il suo silenzio è così espressivo e comunicativo che io quasi sentivo risuonarmi le sue frasi nelle orecchie mentre scrivevo. In Pakistan la gente è molto loquace e ama parlare. D'altro canto in Pakistan ci sono molti argomenti di cui non si parla. Per esempio, prima di scrivere questa storia, non avevo mai sentito parlare della fuga d'amore di una donna dell'alta borghesia con un cuoco. E quando mi capitava di parlare con gli altri del tema del mio romanzo, tutti si animavano e citavano casi simili; storie di cui prima nessuno parlava. Molte cose vengono taciute.

CC La sua narrazione sembra radicata nei racconti di famiglia che si tramandano oralmente. Qual è il ruolo dell'oralità nella sua esperienza, e nella cultura pakistana?

KS Come dicevo, il fatto che vi sia un'alto tasso di analfabetismo fa sì che molte storie vengano comunicate attraverso il dialogo. Inoltre, penso che in tutte le culture in cui la famiglia è importante le storie vengono tramandate di generazione in generazione. È qualcosa che si respira con l'aria, che ci avvolge. È anche il modo in cui apprendiamo del nostro passato, più che dai libri che leggiamo.

CC Nel suo romanzo Karachi è descritta come una città moderna, dove le

donne indossano indifferentemente la burqa o i jeans. Può dirci qualcosa di più su Karachi?

KS È la mia città. È una città che amo. È anche l'unica città del Pakistan in cui si possono vedere donne in burqa accanto a donne in jeans. In realtà questo accade in alcuni quartieri, ci sono zone dove è meglio indossare gli abiti tradizionali. Io mi sento a mio agio a camminare per Karachi in jeans. Si tratta di una città enorme, dove si mescolano diversi modi di essere e di pensare. Talvolta queste differenze si scontrano tra loro. Ma vi si respira un'energia vitale che poche altre città offrono.

CC Qual è il ruolo delle donne nel processo di modernizzazione del Pakistan, visto che il movimento femminista è così forte?

KS È importante sottolineare che il movimento femminista si è sviluppato durante gli anni '80 quando eravamo sotto una dittatura militare, che aveva promulgato leggi repressive contro le donne. Per ironia della sorte il movimento è nato da quei giorni terribili. Tuttavia sono ancora molto radicate vedute tradizionali per cui le donne assumono ruoli stereotipati di "moglie", "madre", "figlia", "sorella". Molte donne ormai lavorano fuori casa, ma da esse ci si aspetta che lavorino altrettanto tra le mura domestiche. Dunque le nuove posizioni lavorative ricoperte dalle donne, non rappresentano una reale conquista.

CC Un recente documentario della BBC presentava casi di donne assassinate in nome delle tradizionali leggi islamiche. Come mai i processi istruiti per questi casi finiscono per lo più con l'assoluzione degli assassini?

KS Accade spesso che in nome della legge islamica vengano perpetrati atti terribili verso le donne, soprattutto quelli che vengono chiamati "delitti d'onore". Eppure se si guarda la lettera della legge islamica non c'è nessun indizio di assoluzione verso tali atti. E quindi nonostante la modernizzazione vi sono ancora forte repressione e brutalità nei confronti delle donne.

CC Per esempio, il divorzio è possibile in Pakistan?

KS È più facile che un uomo divorzi dalla moglie, piuttosto che una donna divorzi dal marito.

CC La Storia è fondamentale nel suo romanzo come in molta letteratura dell'India. I tre gemelli nati intorno a mezzanotte e il cui destino è legato alla

Partizione evocano *I figli della mezzanotte* di Rushdie. Si tratta di un tributo all'autore? Oppure è un'allusione ad una diversa versione dei fatti?

KS Entrambi i romanzi, sia *I figli della mezzanotte*, sia *Sale e Zafferano*, partono dal presupposto che l'India e il Pakistan hanno ottenuto l'indipendenza a distanza di poco tempo: il Pakistan un po' prima, l'India un po' dopo. L'ironia sta nel fatto che i due paesi non potevano sopportare di condividere nulla, neppure la data di nascita. Quando ho cominciato a scrivere il romanzo, ho immaginato due famiglie divise dalla Partizione, e ho pensato subito alle nascite dei gemelli prima e dopo la mezzanotte. È possibile che avessi in mente il romanzo di Rushdie, ma non ne ero cosciente.

CC La Partizione è un tema ancora interessante per le nuove generazioni?

KS La Partizione è un altro dei grandi silenzi, una di quelle cose di cui si tace. Invece è importante parlarne, soprattutto ora che sia l'India che il Pakistan possiedono armi nucleari, e la questione afgana è aperta, e le relazioni tra i due paesi si stanno deteriorando più che mai, e questo dipende da residui di odio reciproco e dolore inespresso, originati da un fatto di cui non si parla mai. Credo quindi che sia necessario parlarne, pur senza dividerlo, e soprattutto riconoscere che milioni di persone sono morte da una parte e dall'altra. Non si può fingere che non sia mai accaduto.

CC Qual è il suo rapporto con la tradizione letteraria pakistana?

KS Poiché il Pakistan esiste solo da cinquantatré anni, occorre risalire più indietro fino alla tradizione letteraria dell'intero subcontinente indiano, che è molto ricca. Vi si trovano storie fantastiche cui attingere. So che è un peccato essere cresciuta in tempi in cui l'Inglese è diventato la prima lingua, non mi dispiace affatto questo, ma mi dispiace non aver avuto accesso a molta della nostra letteratura. Solo da pochi anni ho cominciato ad interessarmi a questa letteratura, che rappresenta una fonte inesauribile e non ancora esplorata. Tutti in Pakistan sono bravi narratori, bravi poeti, e questa è una situazione privilegiata in cui crescere.

CC In realtà io pensavo a scrittrici come Attia Hosain, che viveva a Londra, ma continuava a scrivere del Pakistan.

KS Lei è la mia prozia. Era sposata con il fratello di mio nonno. Apparteniamo alla stessa famiglia, per cui vi è una reale affinità. Leggere il suo romanzo, *Sunlight on a Broken Column*, mi è servito molto soprattutto per le parti in cui, in *Sale e Zafferano*, parlo della famiglia della nonna nel periodo prima della Partizione. Infondo si tratta dello stesso tipo di storia familiare.

CC Lei parla o scrive anche in urdu?

KS Sì, conosco l'urdu, ma non abbastanza per scrivere in urdu. A chi mi chiede perché scrivo in inglese e non in urdu, rispondo che non ho scelta, perché il mio urdu non è sufficiente. Ma vorrei che lo fosse.

CC In un ipotetico corso universitario, il suo romanzo potrebbe stare accanto a quello di Sunetra Gupta, *La casa dei gironi dorati*, o a quello di Divakaruni, *Sorella del mio cuore*, per ragioni di affinità tematica. La sorellanza, il giallo di un membro della famiglia scomparso, amori intercontinentali, matrimoni fra persone di classi e razze diverse sono elementi comuni. C'è una qualche affinità fra la sua opera e quella delle scrittrici menzionate?

KS Devo ammettere di non averle lette. Volevo leggere il libro della Gupta, perché ne ho scorso alcune parti e mi sono piaciute molto. Non posso però negare la somiglianza fra la letteratura pakistana e quella indiana, in fondo le nostre culture sono così vicine. Fino a cinquantatré anni fa erano una cosa sola. Personalmente mi sento però più vicina a scrittori dell'India del nord, che è la regione da cui proviene la mia famiglia, che a scrittori del sud dell'India, che rappresentano un altro mondo per me. Credo comunque che l'ascesa del romanzo indiano sia un evento fantastico.

CC Pensa che fra voi ci possa essere un'affinità di tipo generazionale, visto che siete tutte e tre piuttosto giovani, e quando scrive ha in mente anche un pubblico di giovani lettrici?

KS Ciò che ci accomuna è il fatto di essere andate all'università. Per la generazione delle nostre madri non era usuale frequentare l'università, mentre per noi è stato un fenomeno di massa, e molti di noi hanno accettato lavori all'estero, hanno studiato all'estero. Per questo abbiamo vissuto esperienze simili. Per quanto riguarda il pubblico, no, quando scrivo non ho in mente nessun tipo particolare di pubblico, non penso se possa essere inglese o pakistano. Certamente spero che alcu-



ni temi possano risultare interessanti per le lettrici.

CC La seconda ipotesi potrebbe essere di affiancare il suo romanzo a quello di Anita Desai, *Fasting, Feasting*, poiché è incentrato sul cibo, oppure a tutto il filone magico realista sudamericano imperniato sul cibo, pensiamo a *Come l'acqua per il cioccolato* di Laura Esquivel. Si sente partecipe di questo filone letterario, visto che il cibo nel suo romanzo è complice di molte storie?

KS Quando ho cominciato a scrivere racconti, all'Università, ero molto influenzata dalla letteratura magico realista. In seguito penso di essermi distanziata da quelle influenze. Ciò che apprezzavo in quelle opere e che ancora ritengo importante è il modo in cui l'immaginazione viene liberata. Questa esplosione immaginativa è ciò di cui mi sento partecipe.

CC Qual è allora il ruolo del cibo nella sua esperienza e nella tradizione pakistana?

KS Il cibo è diventato importante per me quando sono andata a studiare in America. Quando in Pakistan si affronta un pasto si deve essere pronti ad affrontare i bis delle portate, a commentare e a complimentarsi sul cibo. Non è qualcosa che accade per caso. Credo che ci sia qualcosa di straordinario e centrale nel cibo che lo rende adatto alla finzione narrativa.

CC Nel suo romanzo allude ad un legame fra il Mediterraneo – Turchia, Persia – e il Pakistan. Pensa forse ad un legame pan-islamico fra il Medio e l'Estremo Oriente?

KS Certamente esiste una qualche affinità. Soprattutto la Turchia all'inizio del XX secolo era ancora parte dell'Impero Ottomano. Così i musulmani del subcontinente indiano guardano ancora al Califfo come ad un figura di rilievo. Ma ancora oggi in Pakistan è vivo quel senso della comunità musulmana, per cui che si tratti della Bosnia o della Turchia si sente un senso di affinità. In fondo girando per le strade della Turchia si incontrano minareti e questi rendono il paesaggio familiare.

CC Nel romanzo lei accenna anche all'antica iconoclastia della tradizione islamica, per cui il divieto di dipingere immagini ha accresciuto il potere delle parole. Crede che il potere delle parole valga ancora nella società moderna che è invece dominata dalle immagini?

KS Penso che oggi il romanzo faccia più fatica ad affermarsi. Ma non credo che questa lotta sia qualcosa di negativo. La cosa grandiosa delle parole e delle frasi è che descrivono un intero mondo, ma lasciano ancora libera l'immaginazione. Le immagini invece sono lì, sono statiche, le vedi ed è finita. Le parole invece ti consentono di reinventare il mondo ogni volta. Per questo non credo che le immagini e le parole siano intercambiabili. Possono solo coesistere.

CC Passerei ora a domande più personali. Lei è nata a Karachi me poi si è trasferita negli USA?

KS Sono cresciuta a Karachi e mi sono trasferita in America per studiare all'università. Ma non ho mai lasciato veramente Karachi. Ogni estate ed inverno torno là e vi trascorro cinque mesi dell'anno. Quindi, studio in America, ma vivo a Karachi.

CC Karachi è un luogo dove tornare definitivamente?

KS È un luogo dove trascorro volentieri alcuni mesi ogni anno. Ma da quando avevo diciotto anni non ho mai vissuto nello stesso luogo per lungo tempo. Non ricordo neppure cosa voglia dire. Non posso immaginare di vivere sempre nello stesso posto, ma non posso neppure immaginare di stare un anno senza tornare a Karachi.

CC Che cosa insegna all'università e che tipo di lavoro svolge con gli studenti?

KS Insegno scrittura creativa e per lo più discutiamo i lavori scritti dagli studenti. Ciò che trovo molto utile è portare in classe racconti di scrittori noti e discutere con gli studenti le tecniche utilizzate. Il che è diverso da un corso di letteratura inglese, perché si presta attenzione alla funzione delle singole frasi, alla posizione di una certa parola,

o al perché dell'uso del tempo passato. Lo trovo molto utile.

CC Anche lei ha iniziato scrivendo racconti e poi è passata al romanzo?

KS Quando ero studentessa di scrittura creativa all'università scrivevo principalmente racconti brevi, ma mi hanno sempre affascinato i romanzi e ne leggevo molti. Per cui è finita che i racconti che preferivo si sono trasformati in romanzi.

CC C'è qualcosa che vorrebbe ancora dire al pubblico italiano sul suo romanzo?

KS Penso che per chi non è mai vissuto in Pakistan *Sale e Zafferano* possa essere un libro sorprendente, perché mostra una parte della società Pakistana di cui non si conosce l'esistenza. Spero che per il pubblico sia possibile vedere questo aspetto, e non soltanto ciò che i media offrono in pasto: fondamentalisti che compiono stragi assuefatti dalla droga, etc., perché c'è anche molto d'altro.

CC Vuole accennare anche al suo primo romanzo, *In the City by the Sea*?

KS In quel romanzo il protagonista è un bambino di undici anni, che vive sotto una dittatura militare. Suo zio è stato arrestato e rischia di essere impiccato. Il romanzo è incentrato sull'effetto che hanno su di lui la politica e la violenza che lo circondano.

CC Per finire, quali sono i suoi scrittori preferiti?

KS Michael Ondaatje, Virginia Woolf, Rohinton Mistry, Gabriel Garcia Marquez, Toni Morrison, per tornare al realismo magico, e Salman Rushdie. Credo che loro siano in cima alla lista.

CC Come è diventata una scrittrice? È stato un processo semplice?

KS L'ho deciso quando avevo nove anni. Era ciò che volevo fare. Ho cominciato a scrivere a undici anni. Non ricordo un tempo in cui non scrivevo e non posso immaginare di non continuare a farlo.

Milano, ottobre 2000

I first noticed Kenneth White's writings two years ago, when I read some of his poems. I've greatly admired his works ever since, becoming fond of his deep, direct and fresh style, very different from traditional literary genres. I have admired his immense energy and

The Swans' Path. An Interview with Kenneth White

Eva Cerolini

keen awareness of the surrounding world and his original poetics, which are always looking for a new space for being.

Only a few of White's works have been published in Italian; that encouraged me to translate the prose-book *The Wild*



*Swans*, which is an account of a journey in Japan White made in 1985. The present interview, which took place in January 2000, originates from my desire to know directly from the author what lies behind that text, and gratify my curiosities. Since my recent research has mainly focussed on *The Wild Swans*, the present interview has to do with some of the relevant aspects of that book. But it goes further than that, as it provides the opportunity to roam in time and space and begin to understand the complex picture of what Kenneth White's life and works are about, answering some of the questions inherent in his prolific literary and human activity.

EC *The Wild Swans* is the result of your travels in Japan in 1985. What did it mean for you to follow in the tracks of the 17th century Japanese poet, Matsuo Basho?

KW I've kept a lot of outlandish and exotic company. In my very first book, I said that if you wanted to understand anything about poetry, it would be better to frequent a Siberian shaman than a representative of contemporary literature. I think we all contain everything and that to get at the full range of your being you have to make such encounters. I'm not much interested in contemporaneity. Not just because our contemporary situation isn't very interesting, but because no contemporary situation (with very few exceptions) is ever very interesting. I have another sense of things. I range wide over space and time. I think that this is what marks our context deeply - the context, as distinguished from the superficiality of most of the texts. For maybe the first time in the history of humanity, we really can come in touch with figures from other ages and cultures, and get on to their wavelength. In my books, whether prose or verse, I'll travel a while with an Amerindian, a while with a Chinese taoist, any figure that seems to me to have concentrated energy and a sense of space - a larger than usual sense of existence. As to Matsuo Basho, I've been interested in him since I first read his *Narrow Road to the Deep North* when I was about nineteen. At the beginning of *The Wild Swans*, I wanted to salute him. Then I wanted to travel parallel to him. And then I wanted to try and go out farther. Basho stopped, out of illness, at a little port, Kisagata, on the Sea of Japan. That's where I bid him goodbye. I wanted to push on into the Hokkaido. Up there, at least on the rim, it's neither East nor West. It's wild swans and dancing cranes.

EC This journey is both a geographical and mental exploration of a place. The arrival in Hokkaido is the most intense moment in the book. What did your arrival in Hokkaido mean for you? And what did your longed for meeting with the wild swans mean for you?

KW Right, geographical and mental. When I got up into Hokkaido, my mind was keen, and my whole body was breathing deeply. I was into a strong sensation of life, and so many phenomena were leaping up clearly out of the void. As to the wild swans, I'd calculated so as to be there on that lakeside when they came in from Siberia. Creation is maybe a combination of calculation and ecstasy... The arrival of the wild swans is, in Western terms, an epiphany, or an enunciation (their cries represent, evoke that exaltation anterior to discursive language that is the origin of poetry). In Eastern terms, it's like the flaring out of the lotus of a thousand petals in Tantric yoga. It's eros, logos and cosmos, all together, in one rush. And it's also mahamudra: 'the great gesture' of Mahayana buddhism. That final lake-scene is in a sense my cosmopoetic testament. No divine Big Bang. No metaphysical other world. No musty mythology. No religious cinema. No spritualistic soup. But the opening of a space, exciting, enlightening, with wing-beats and exultant cries.

EC In your poems and prose works there are some recurrent natural elements; they seem to represent a totem. In *The Wild Swans* the most common elements are the crows, the salmon, the rain, the ocean and the rocks. What is their meaning in Kenneth White's poetic world?

KW The totem of totality... What totemism signifies is that humanity isn't separate from the world of nature. In ethnological totemism, the connection is mainly with animals and birds (bears, whale, eagle). In what we might call geopoetic totemism, other elements (earth, water, light) also make their presence felt. But what counts fundamentally is that connection. In this area, one can have totemism in mind, but also recent biological theory concerning the human being as 'open system'. If you don't live open system, you end up not only with limited thinking and restricted poetics, but with all kinds of pathology. What my books offer are paths out of pathology and the move into a larger geopoetic field.

EC Your prose-works, 'way-books', as you yourself call them, are full of details concerning your movements, the people

you met, the places you visited. To what extent are they autobiographical?

KW It's myself I expose and put on the line. I don't invent anything, though I do compose. At the same time, I'm not just turning round my own person (opinion, phantasms, family album stuff). Maybe rather autopoetics than autobiography. The latter is an attempt to see whole picture. The way-book is investigation, experience, expansion, step by step, moment by moment.

EC Initially the *ukiyo* had a different meaning, but with the passing of time it has become associated in the Japanese world, with the concept 'floating'. With this modified connotation, the word *ukiyo* became a sort of exhortation to do as much as possible in this life, by plunging into its 'floating' stream. The *ukiyo-e* (in English 'floating world'), a Japanese art form developed in that period of Japanese history which coincides with the end of feudalism and an economic boom in Japan, is the expression of this attitude. What has this to do with Kenneth White's 'floating world'?

KW My interest in the notion of *ukiyo* began with the old wood-prints, the *ukiyo-e*, those of Hokusai, Toyokuni, down to Kuniyoshi. Most of them I've seen in reproduction (I have a whole library of 'floating world' books in English, French, German and Japanese), but I have two or three originals. One I picked up in Yokohama, from about 1850, shows a British sailor dancing a jug in front of a geisha with a shamisen, that one's on the wall of my workroom. I like their atmosphere: streets, bridges, rain, mist, moon, trees in Autumn... The kind of thing that Nagai Kafu gets into writing, in pieces like 'The Sumida River' or 'A Strange Tale from the East Bank'. I read a lot of that kind of literature at one time, in Glasgow and in Paris. I was really at home in it. I like the atmosphere of ports and harbours, quays wrapped in mist, the crying of gulls, the sound of a ship's horn: Glasgow, Rotterdam, Bergen... There's a lot of that in my book, *Travels in the Drifting Dawn*. Rainy monotonies in which the mind drifts and floats... As to the term itself, before it was applied to a kind of life where you could just let yourself go with the passing stream, it meant in strict Buddhist terminology, a sense of transience, of ephemeral existence. The two can come pretty close together, with a relaxed Buddhism (not over-hostile to samsara) rubbing shoulders with a kind of poignant, nostalgic existentialism. I use it fundamentally in those senses. But at one point I started extrapolating from it a bit. That was when I went to Hong

Kong, a city 'floating' as it were between East and West. I tried to get that sensation into the Hong Kong section of *The Face of the East Wind* and into the book of what I called 'cine-poems', *Hong Kong - Scenes of a Floating World*. But when it came to issuing a new edition of that book, I gave the term a further extension. Which is why, while keeping Hong Kong as an example, I dropped the word Hong Kong in the title. 'Floating World' seemed to be a pretty good name to give to our own situation, in which so many idealistic structures have disintegrated, in which we're moving out from a lot of -isms into a kind of ocean of being where new patterns have to be discovered and evolved. With that in mind, I entitled a text a few years back 'The latest news of the floating worlds'. If you don't evolve on a terrain where you can discover new patterns, all you can do is drown in phantasms (more or less horrible - look at the latest films from the U.S.), tinker with trivialities, play about with formulae, loll about in a comfortable kind, cynism. There's a lot of that going about. None of it is very interesting, and it certainly isn't inspiring. In our civilisation, if you don't watch out, you can spend your life twirling knobs, tapping on dials, connected, inter-connected, most of the time only with various bundles of nonentity. Better to drift and float a bit. The thing is always to gather in as much of the universe (multiverse?) as possible, and find the conditions in which you can do fondamental work.

EC Many sources helped me to find biographical details about you. But all of them stop at 1995. What have you done in the last years? What are your future plans?

KW That doesn't mean I've been twiddling my thumbs or sitting in Niravana. On the contrary. You know, I work like a river, with a lot of affluents, and mostly moving fast (though there can be quiet stretches too). Working in this way, I find it hard to stop and give an account of myself. I just don't have the time for it, don't want to break the movement. That said, I recognize the value of records and archives. So I do make a big effort every now and then. I gather from what you say the last time was in 1995. Maybe I should be getting round it again. Since 1995 I must have published half-a-dozen books, written forty articles and lectured in twelve countries. I gave up my chair of 20th Century Poetics at the Sorbonne in 1996, simply because I had so much on my hands. I always have three or four books on the go: a book of prose narrative, a book of essays, a book of poems,

with other things cropping up here and there. Within the next few years, I'll be working at these books, moving round the world a bit, and developing further the International Institute of Geopoetics I set up in 1989.

EC In 1967, you decided to leave Scotland and move to France. The main reasons for this choice were your sense of the dullness of the British cultural life and the attitude of British publishers. What does Scotland represent to you nowadays? How has your relationship with your native land changed? Is there any chance that your essays on Geopoetics (*L'Esprit nomade, Le Plateau de l'Albatros*) will come out in English?

KW I suppose I'm at the classic stage of the return of the native. But it is a bit more specific than that. Although it's still not out of the British depression, although it still has a lot of home-made hangups, Scotland is I think intellectually beyond the narrow kind of nationalism that marked it a few years back. When I renewed contact with the 'Anglo-Saxon' context about ten years ago, I was keen to do it, no longer from London, where I started from (at that time there were no Scottish publishers), from Scotland. There's a geographical and cultural logic to this move, which has nothing to do with literary business (most Scottish writers, even those who think of themselves as the most Scottish, still look squint-eyed to London). I started off with a publisher in Edinburgh who, in a short time, brought out a collected longer poems, a collected shorter poems, and a few of the prose-books, but reneged at the essays, saying there was no public for them. I couldn't believe that, and, anyway, the job of a real publisher is to open new spaces in the public context. Which is why I am now working with another publisher, also based in Edinburgh. They started off with book of my essays, *On Scottish Ground*, which tries to renew the whole basis of intellectual, poetic and cultural activity in Scotland - taking Scotland as an example, the basic elements applicable elsewhere. The other essays will be out in time. Having seen the reception of *On Scottish Ground*, the publishers are now asking for more. The next book will be a prose narrative book, about my life here in my 'Scottish outpost' on the coast of Brittany, but also about what real writing is fundamentally about.

EC It's clear that from the beginning of your journey writing was as important as travelling. What about their relationship?

KW Writing and travelling have always gone together in my mind. Which doesn't mean 'travel-writing'. That is only the most superficial form of their conjunction. No, I mean writing engaged in space and movement, and that is exploratory in various ways. There has been in the XXth century, a great deal of theory about writing in France, but it has tended to remain theoretical or painstakingly demonstrative. It took Barthes a long semiological while to get to the notion of textual pleasure. I go with fundamental theory, but I try to give it energy, freshness, colour, or rather, I move in a space in which theory and practice come together. *The Wild Swans* is a case in point. In the French translation, the word for 'swans' (cygnes) is pronounced exactly the same way as the word for 'signs' (signes). So that, at least to the ear, the book is also about 'wild signs'. It's a move from semiotics to geopoetics.

EC Your whole itinerary has meant getting rid of certain aspects of Western society, plunging yourself in distant cultures and exploring remote places. How do you think a woman could embody what you call the Intellectual Nomad?

KW Well, Alexandra David-Neel did a pretty good job of it, travelling over the plateau of Tibet and exploring, step by step, Nagarjuna's Madhyamika. But if some people have done distant travelling, and if it's always good to keep distant travelling in mind, intellectual nomadism is ultimately intellectual, and the nomad mind can be cultivated without excessive displacement, especially when it translates into geopoetics. The thing is, in general, to avoid myopic localism. And, for a woman, to avoid an overweight of domesticity and familism. Also, I'd say (sticking my neck out), to get beyond such half-way house as 'feminist literature'. There are many intellectual and literary women who feel that, out of solidarity, they have to study 'women writers', and if it's not a total waste of time, it's restrictive, unexpanding. Just another inadequate category. The thing is, to study live and enlivening writers, whether male or female. There are a lot of half-way houses everywhere, built up on moral-political bases, but with no sense of wide world or deep living at all. What characterizes first and foremost the nomad mind, male or female, is that it avoids the half-way houses and keeps evolving in open space.

David Young has a background in publishing, having been President of the Coach House Press for ten years. He has written novels, plays, screenplays for feature films and dramatic scripts for television and radio. His recent hit *Inexpressible Island* – a play about six men marooned in an ice cave in Antarctica in 1912 – was nominated for seven Dora Mavor Moore Awards, a Chalmers Award and the Governor General's Award. American, French and German productions are in the offing. *Glenn*, his play about pianist Glenn Gould, garnered rave reviews and box office gold at last year's Stratford Festival. David lives and works in Toronto.

The interview – which was held in Rome at the end of July, 1999, during one of the worst heat-waves in recent Roman memory – was followed by a late-night dinner in Trastevere, in the ancient La Canonica. The stroll back to David's hotel would have been just an ordinary stroll among the beautiful Roman sites – most of which have lately disappeared behind the virtual scaffolding and the life-size photos that cover the actual building under restoration – if David's legendary exuberance did not make him dive into the fountain of The Four Rivers on Piazza Navona. It was a spectacle – David the merman under a stone palm tree together with the lion of the Nile, certainly not part of Bernini's original scenario. But then Anita Ekberg was neither in the mind of whoever designed Fontana di Trevi. Rome is like that – because nothing is ever really planned here, there is always space for a new spectacle.

**BG** Let's start with your play *Glenn* – its provenance and its publishing/performance history. How did the idea to write a play about Glenn Gould come to you? Didn't Gould – his larger-than-life public persona, his alleged genius, and his quirky personality – intimidate you?

**DY** In the beginning I was utterly intimidated by Gould. He was for me a mythic figure, a kind of Canadian holy man. I didn't in anyway want to misrepresent him or disfigure his memory. What I wanted to do was deconstruct him in a theatrical setting. I wanted to bend the conventions of theatre with techniques that he would have approved of himself. In a way, I wanted to illuminate him with my version of his creative strategies.

I first started thinking of writing about Gould when Canadian film director Eric Till gave me a book by Geoffrey Payzant (*Glenn Gould: Music & Mind*).

## Dramatizing Glenn Gould. Interview with David Young

Branko Gorjup

Eric was convinced that there was a theatrical film to be made about Gould. So I read Payzant's book – which had been, by the way, written with Gould's full co-operation – and while reading it I was struck by the panoramic grandeur of Gould's thinking. So I started reading other things, books about Gould, his own writings, interviews and so on and I came upon this one particular detail which lit the fuse. Gould at fifty years of age had just finished re-recording the Goldberg Variations. He described the experience of going back to listen to his first recording of the Goldbergs – the record that launched his career and changed his life. He said he couldn't identify with the spirit of the person who had made that recording. And why couldn't he? He could not because the first Goldberg was a fire-dance of energy – the brilliant and brave entry of a young genius onto the world stage. In maturity his rendering of the Goldbergs was sombre, meditative, lit like a Caravaggio painting. It was filled with the musical thinking of a man who'd lived a large and full life. I was struck by this polarity, so much so that I decided to use the space between these two recordings as a frame for my portrait of the artist. Here was a man near the end of his life looking back across the gulf of time on a recording he had made as a young man. His tongue in cheek comment: "there was quite a bit of piano playing on that record."

Within that simple frame I felt the enormous distance that Gould had travelled. It seemed to me that these were the two anchor-points for the play's structure. I had no idea what was going to happen in the body of the piece. I only knew that I had two characters, two Glenn Goulds, looking at each other across the expanse of an astonishing career, unable to identify with each other's creative spirit. I thought, what would happen if I put the young Gould and the old Gould together in the same scene?

I started thinking about the other eras of Gould's life and the iterations of self they seemed to engender. It was a

Russian doll approach to drama, life within life within life.

As far as the publishing history goes, I began writing in 1990 and worked very closely with director Richard Rose as the play went through an extensive workshop process on the way toward the first full production in 1992. The Coach House Press published their first edition before the play opened, which meant that the published text did not reflect the numerous changes that were made in the rehearsal process. The first edition of *Glenn* doesn't even come close to what we presented at Harbourfront or what was onstage this summer at Stratford. The new edition, recently republished by the Coach House, is absolutely definitive and up to the minute.

**BG** There was a time when biography and fiction were perceived as separate genres. Recently we have seen a proliferation of historical personages transformed into fictional characters, so much so that the boundary between fiction and biography is now hardly visible. How much of the biographical material did you appropriate in the creation of *your* Gould? Was dealing with a real person, even though distanced by death, problematic?

**DY** I appropriated freely from the public record. I believe that biography and fiction are cut from the same cloth. In fact, in this century, given what we learned from Mr. Heisenberg about the observer's effect on the thing observed, the whole notion of "an objective fact" is highly problematic if you're a writer. I think it's foolish for a writer to pretend he or she has the definite angle and spin on the life of another. As Gould says in this play: "All biographers are forgers." When we write biography it is what *we* bring to the table that really counts – we are the lens through which the subject is perceived.

Of course I felt intimidated at the beginning. Gould was an Olympian figure to me, and I knew that I was going to be putting words in his mouth – it was a dangerous undertaking because Gould was rather expert at putting words in his own mouth. So, I did my homework. I did my reading. I marshalled "the facts" and started blending them together into a kind of cubist portrait. There is a point where the research material falls away like a booster rocket. Once it gets you into the orbit of taking your subject

personally it drops away and you are left on your own, using your own energy, your own beliefs. You have to get to the point of deep identification with your subject.

**BG** Is it significant that your play is called *Glenn*, not *Gould* or *Glenn Gould*?

**DY** I wanted the title to be emblematic of the approach. This was to be an intimate portrait of Gould. I also loved the associations of the word. A glen is a narrow valley, a hidden pause in the mountains, a secret place, a place of serenity.

**BG** Let's talk for a moment about the play's structure, which is musical in shape and contrapuntal in utterance. How ingenious and yet how demanding to have a play mirror a piece of music, in this case the Goldberg Variations – you call it the play's template. What about the viewer or the reader who comes to *Glenn* without musical knowledge or appreciation?

**DY** The structure of the play is based on the structure of the Goldberg Variations. We went through – and by 'we' I mean Richard Rose, dramaturges Don Kugler and Paul Ledoux and musical director Don Horsburg – a rigorous process of studying, dismantling really, each of the variations. We took apart the voicing, the atmosphere, the emotional tone, Bach's intent, and so on. And we examined what Gould had done with Bach's intent, in both the early and the late recordings. The thirty-two scenes I was writing were supposed to conform to the structure and voicing in Bach's musical text. We went down the road with this approach as far as we could, until the structure became a straight jacket. I remember at some point the tyranny of this structural approach really started to drive me nuts. I didn't care which variation I was supposed to be in. Certainly the audience, I thought, wouldn't give a damn. But, strangely, we did care enormously in the beginning. It was our law and our limitation. Limitations and boundaries can be very good, they help you focus your intuitions.

So, Gould's recordings of the Goldberg Variations are the bookends. The idea of having multiple Goulds was to create a counterpoint, a kind of inter-psyche music. So we have the Prodigy, the Performer, the Perfectionist and the Puritan representing the complexity of a character moving in time. And because they are all aspects of the same person I have them all onstage at once, their voices

entwining like the musical motifs in the Goldberg Variations.

As far as the audience is concerned – to answer the second part of your question – my overriding intent was to somehow make Gould and his music accessible to a non-musical audience. I wanted the audience to "get" Bach, even if they had never had a real relationship with classical music. I wanted the audience, while engaged in this theatrical exercise, to fall under the spell of Gould's way of thinking about the creative act. When I read Gould's writing, listen to his recordings, I felt I entered into a world of enormous intellectual complexity – in the process of writing the play I tried to reduce and clarify his thoughts down to their essential fragrances.

**BG** Let's go for another moment back to the structural engineering of tension, which is achieved through characterization of the play's single character, Glenn Gould. Gould becomes, as you just said, four Glenns, suggesting the enigma that Gould was and still is to the world. Aren't you also commenting on the difficulty the artist in this day and age has in creating a definitive and – what used to be called – a well-rounded character. Can you expand a bit more on the fragmentation of Gould?

**DY** As I worked on the play, it quickly became apparent that the eras of Gould's life had a character-based dramatic dimensionality. By that I mean each era had its own dramatic arc defined by different version of the character named Glenn Gould.

The youngest Gould is the Prodigy. There are famous and fascinating stories associated with his childhood. They all revolve around his mother who wanted a concert pianist. She actually set out to give birth to a musical genius. She played music for her baby when she was carrying him in her womb. She would sit him down at the piano when he was one year old, putting his finger on a note, making him listen to the sound until it faded away to nothing. She was his only music teacher until he was ten years of age. One cannot but ask how did all this affect Gould's life? What did it do to his relationships with other people as an adult? Here was a person who was supposed to give him unconditional, absolute, profound love and instead she asked him to forgo a normal childhood and live out her fantasy. In a twist worthy of Greek tragedy she was given a child with god-like gifts. Glenn had perfect pitch, could sight

read as a toddler and do extraordinary things at the keyboard by the time he was ten. This is one aspect of Gould, and one era.

Another era/aspect is embodied in the Performer. Gould was a consummate performer, he burned with the pure flame of a person who was born for the stage. When he played he was absolutely transported. Watching him was a sensual, almost sexual, experience. You couldn't take your eyes off him. Though brief, Gould's life on the concert platform was vitally important as it revealed an essential aspect of character, Gould-the-exhibitionist. Then there was Gould the Perfectionist – the control freak, the technological wizard who retreated into his private studio in order to create perfect musical performances by splicing mag tape. Finally, there was the Puritan, that Gouldian aspect that emerged only in the last period of Glenn's life.

And so you have the four elements of Gould's character neatly contained within the four eras of his life. The trick was to place the four Goulds onstage in the same time-space, the four characters inhabiting the same body. The operative conceit is that this play takes place inside Glenn Gould's head.

**BG** In his preface to *Glenn*, R.H. Thompson describes your play as an opening of a "new dramatic territory." What do you think Thompson meant by this statement?

**DY** Did I know the answers to the questions raised by the choices I was making as a dramatist? Absolutely not. I had no idea where I was going. Conceptually speaking, we were headed into the wilderness, which I think is exactly where you want to be headed if your intention is to try and put some very old and precious wine – the conventions of naturalistic theatre – into a new cask. In a general sense, when I start to write I don't want to know where I'm going, the adventure of finding out where you're going is the reason for taking the trip. If you know where you're going, why bother? As you solve the puzzles of the journey and discover your destination I think you leave a trail of breadcrumbs through the forest, the audience follows and learns what you learned, in the way that you learned it. I'm sorry if this sounds obscure. Maybe the truth is I like jumping off bridges!

**BG** Does the audience have to jump off a bridge too?



DY I think the audience should be challenged to lean into the drama and work bloody hard instead of just sitting there while something warm and reassuring washes over them. This is what separates theatre from the passivity and banality of mere entertainment. If you want a warm bath watch television. If you want to give your soul a serious workout go to a good play.

BG The idea of a new dramatic territory places a great deal of responsibility on each "aspect" of Gould on the stage. All four "Goulds" must know fully one another – move inside one another's head. Doesn't that place a great deal of responsibility on individual actors?

DY All the actors who have done this play complain bitterly for the first few days of rehearsal. They have to use their theatre muscles in a new way. As one of the four Goulds, you are often listening for cue-lines, which come from parallel action in a scene happening contemporaneously in the same time/space. Sound confusing? It is, on paper. The objective is counterpoint, the voices in the drama want to work like the voices in a Bach canon. So the actors don't live inside the walls of "a part" where they are thinking only of their role in a particular scene. They must listen to what the other Goulds are saying all the time because that's them too. In many instances, to reinforce the counterpoint, two scenes are happening simultaneously, with interpenetrating dialogue. The lines the four Goulds speak inside individual scenes also resonate in the other variations. Themes change shape as they move from character to character, from era to era. The idea was to enrich the text with the same kind of depth and variousness that one finds in the Goldberg Variations. We were looking for emotional responses that would operate on many different levels simultaneously. It seemed to me perfectly natural to take this approach because Gould was a person who lived inside his head, musical literature was the lens through which he saw the world.

An overriding concern of mine, aside from creating a three-dimensional portrait that worked theatrically, was to create a playground for the actors that would be endlessly interesting to them. Everything would depend on timing. Every performance would be different. There is no definitive "right way" to do this play because it lives inside the way the actors listen to one another on a particular night. I

wanted to see Gould's being reflected in a shimmering ball of mercury.

BG Not only is the playwright – David Young – hypersensitive to structure, but also is *his* protagonist. One of the main preoccupations in *Glenn* is Gould's constant pursuit of structural perfection of sound, of musical phrasing. Are you saying that the road of structural 'excess' leads to the palace of transcendence? Can you comment on your own words – and I'm paraphrasing here – which say that one's longing for structure liberates the mind from the net of its thinking?

DY Structural concerns have to do with symmetry, repetition – look at what a monk does when he walks in a circle, repeating the same mantra over and over and over, for days, for years, for a lifetime. Through this simple ritual he escapes from the trap of selfhood, moves up a level and, in time, if he's lucky, cracks open the universe. Gould, like any serious artist, longed for the high, long, permanent view. He wanted ecstasy. He wanted transcendence. A profound understanding of deep musical structure took him there.

As a young boy, Gould could look at a musical score and see all the possibilities. Then he would put the music aside, never look at it again, sit down at his piano and interpret the piece a half-dozen different ways, until he found a path that pleased him. And his interpretations were often very radical. He had that gift from the Gods, a kind of second sight into deep musical structure. He understood how serious music was embedded in the broader context of culture and history. That's what his life was about, exploring time and space by exploring structure.

This obsession with structure is all well and good, but, like any obsession, it can be turned on its head. There is a dark side to Gould's preoccupation with order. Gould-the-Perfectionist could be a tyrant, a mad scientist holed up in his recording studio, trying to make perfect recordings by cutting and splicing myriad different takes. Trying to create a perfect performance that had nothing at all to do with performance. Art as the beautiful lie.

BG Embracing the idea of structure as a liberating rather than an inhibiting creative principle, you seem to 'exonerate' your Glenn from what some of his critics, like Andrew Kadzin, accused him of doing – of campaigning for the "synthetic approach to recording." Is your stand that all art is synthetic, a form of 'splicing'?

DY Absolutely. From my perspective the human universe is totally subjective. Everything happens in your head. It's all up for grabs. Art is a game of mirrors. Facts are as flexible as rubber. History and fiction are joined at the hip. The bottom truth is that we are all "caught in the net of our own thinking". Art is the way out, the tunnel under the barbed wire. I'm completely with Mr. Gould, use as many splices as you want, get us out of here, take us to that higher plane!

Glenn's journey took him deep into that union of mathematics, metaphysics and music that is Bach's universe. He spent his life digging tunnels under the wire, splicing escape routes out of cultural dead ends. His recordings encourage us to think in new ways and live more deeply.

BG One of the more prominent themes in the play and subject to a great deal of speculation is that of the mind over the body. At some point one of the Goulds says: "I don't want my fingers telling my brain what to do." *Glenn* is also about the mind being a controlling principle in the world of random occurrences, isn't it?

DY The mind/body duality was central to Gould's way of being and to his psychic dilemma. He didn't have a clue how to look after himself physically – the dreadful diet, the pills – music allowed him to disconnect from the "meat world" of his body. If we want to go on the trip with him we need to get away from the frailties of the flesh, to live outside the molecular shell of the bodies we inhabit. To be outside the body is to defy time and space.

BG Isn't that connected with one's desire for immortality?

DY I don't think I believe in immortality.

BG I meant immortality in terms of approximation – of leaving a sign, a trace...

DY I guess I have a low budget version of immortality. Fifty years from now someone moves into a crappy little rooming house and finds a carton of books that was left behind by the previous occupant. This stranger picks out one book, your book, and reads it in a square of sunlight. For the next few hours there is spiritual communion, there is brain music, there is time travel, you are in the room again.

BG *Inexpressible Island*, your most recent play, is also preoccupied with the mind as a controlling principle.



Control of emotions, strict adherence to hierarchy and to social code of behaviour are the only tools left to the six men fighting to survive the appalling Antarctic winter. Are you saying – or it is my misreading of you – that if the humans were to live meaningful and safe lives in the world of nature, they must control it, see in it, aided by their neurological eye, hidden structures, balanced order?

DY Strangely, the six lost men are saved by the memory trace of culture. They are saved by art. They are saved by language. They are saved by social hierarchy. These characters are entirely imprisoned by nature, by the failure of their physical bodies in this frozen hell. For six months they are sitting in

a black void, freezing to death one molecule at a time. What is left to them is to play mental games, live more and more inside their heads in order to escape their hopeless circumstances – they survive in their starving bodies because they retreat to their minds and eat ideas.

BG Tell us something about Gould and his sense of Canada. Was he at all influenced by Canada's unique position in time and space?

DY Canada is so vast – go to the Arctic, stare off into that emptiness, an emptiness that belongs to us, even though very few of us have actually experienced it first hand. Gould took that space inside his head – the vast-

ness where the wind hasn't touched another face – he realised how important this primordial landscape was to the idea of our country. He inhabited it imaginatively and gave it back to us.

BG How would you rank Gould in the pantheon of Canadian artists?

DY He is our Leonardo. He sprang from our landscape. Now he belongs to the world.

BG What are you working on now?

DY A play called *Clout* about a megalomaniac press baron who wants to rule the world. It's a satire about the bankrupt political debate between the left and the right.

BG I'll look forward to that.

# Prospettive critiche

A mid-twenty-first-century historian, looking back on the twentieth century and wishing to choose two works of literature to represent that century's second half – but as literature, not as best-sellers or *succès de scandale* – would, in all probability, single out Gabriel García Márquez's *Cien años de soledad* (*One Hundred Years of Solitude*; 1967), and Salman Rushdie's *Midnight's Children* (1981). These two novels, acclaimed by readers and critics, and absorbed as influences by writers worldwide, brought their authors worldwide fame and, respectively, the Nobel and Booker Prizes. In addition, the future historian would surely remark that both are written in the magic-realist mode that mingles naturalistic and fantastic elements, and, above all, that both arise out of narrative traditions which are not those of the economically and politically hegemonic Western world, and accordingly refuse to obey the conventions of Euro-American realist fiction.

*Cien años de soledad* emerged from the previously unknown milieu of Colombian literature; *Midnight's Children*, though first published in Britain, would have been unthinkable without its author's first-hand knowledge of his native Indian subcontinent. The celebrated 'Latin American boom' and the comparable rise to prominence of 'Indo-Anglian' writing which followed in the wake of the two novels' respective success have been the most visible manifestations of what has come to be called 'postcolonial' literature – a phenomenon typically overlapping with the magic-realist genre.

Silvia Albertazzi's study is an ambitious endeavour to define, understand and promote this phenomenon of postcolonial writing; it is also the fruit of immense reading in the field. A

Silvia Albertazzi, *Lo sguardo dell'altro. Le letterature post-coloniali*, Roma, Carocci, 2000, pp. 200

Christopher Rollason

contagious enthusiasm for her subject shines through her pages, and, indeed, she effectively suggests that this literature embodies humanity's best hopes and aspirations for the new millennium: 'Caduti i valori universali, i modelli assoluti della classe media intellettuale europea, crollati i centri, allo scrittore ... non resta che cercare di esprimere, una volta di più, "un mondo nuovo in procinto di crearsi"' (p. 168; the embedded quotation is from Carlos Fuentes).

The attraction of postcolonial/magic-realist writing is undeniable: it offers the possibility of superseding many of the sterile oppositions that continue to plague metropolitan thinking on culture – of transcending the polarities of traditional/avant-garde, written/oral, high culture/low culture, even East/West and North/South. The fictions of García Márquez, Julio Cortázar, Rushdie, Vikram Chandra or Anita Desai combine a highly readable narrative impetus with the experimental fusion of genres and registers; they are written texts which draw on the riches of oral storytelling traditions; they import elements from mass-cultural forms such as cinema or popular song; they couple intense local awareness with a wider global consciousness. On a theoretical level, magic realism can even be seen as offering a posthumous solution to the endless 'realism vs. modernism'/'Lukács vs. Brecht' controversies that bedevilled western

Marxism in its latter years.

The discussion of so wide-ranging and diffuse a body of writing, however, inevitably poses a number of theoretical and practical problems, with which Albertazzi's study valiantly grapples. These problems relate, in particular, to the wider areas of geopolitics, language, genre and canon.

The geopolitical question is far from innocent. One may start by asking whether the term 'third world' is of any great use today: this term, coined for a two-superpower world that no longer exists, now raises the problem of where, if anywhere, the 'second world' lies; it also obscures such incontestable phenomena *within* the old 'developing world' as 'new industrial countries', uneven development or IT lift-off in countries such as India. Albertazzi, while invoking 'il Terzo Mondo' on occasion, in practice wisely prefers 'postcolonial' as her key defining term. Indeed, she does not confine the 'postcolonial' space to the developing countries, choosing, rather, to include Canadian and Australian writers (Leonard Cohen, Margaret Atwood, Peter Carey) within its purview – drawing a distinction between 'colonie d'insediamento' (settler colonies) and 'colonie d'invasione' (p. 59), but including the literatures of both within the postcolonial orbit. This might appear controversial: diehard third-worldists could object on the grounds that Canada and Australia are developed, first-world countries. It can, however, be counter-argued that the literatures of the white settler colonies have traditionally been overshadowed by the 'major' literatures of Britain and the US (and, for Quebec, France); and, in the Canadian case, that today NAFTA threatens a de facto economic and cultural colonisation by the US.

Effectively, then, Albertazzi defines postcolonial writing as comprising all texts in European languages (generally English, French, Spanish or Portuguese) that do not originate in Europe or the United States. This does, however, leave a question-mark hanging over the exact definition of centre-versus-periphery. Where, for instance, should one place a novel like Mircea Eliade's *Maitreyi* (1933), the ironic narrative of a failed 'East-West' amour in Calcutta, written in Romanian and, therefore, a case of the 'Orient' viewed through a peripheral, rather than a hegemonic, European prism? The case of another 'minor' European literature, that of Portugal, is also problematic. Albertazzi discusses José Saramago's *A langada de Pedra* (*The Stone Raft*; 1986) as an instance of European writing influenced or contaminated by post-colonial magic realism (pp. 165-166); however, other works of Portugal's Nobel laureate, notably the superb *Memorial do Convento* (*Baltasar and Blimunda*; 1982), can actually be taken as consummate instances of magic realism rivalling García Márquez – whose own *Del amor y otros demonios* (*Of Love and Other Demons*; 1994), seems, indeed, to bear the marks of *Memorial do Convento*, as both focus on the Inquisition and the resistance of a magically gifted woman. Portugal was of course itself a colonial power for 400 years, but, conversely, its history in the twentieth century was scarred by phenomena – dictatorship, isolation, mass illiteracy – that parallel the experience of many Latin American countries. Saramago's writings and his non-literary campaigns, too, powerfully exhibit those characteristics of solidarity and commitment that Albertazzi sees as typifying postcolonial writers. A term such as 'peripheral literatures' could, perhaps, be proposed as a possible alternative to the lexicon of postcolonialism.

Another factor in the definition of the postcolonial is language. This, too, is controversial. The writers discussed by Albertazzi almost invariably write in European, not local languages. There are good practical reasons for this – the need or desire for a wider audience, the *lingua franca* role of English or French as a mediator between a multitude of competing (and often mutually incomprehensible) autochthonous tongues. Some, however, continue to object to the 'imperialist' use of alien languages: Albertazzi cites the arguments of

Kenya's Ngugi wa Thiong'o, a noted champion of the view that African writers should publish in African languages (p. 108). Rabindranath Tagore, still India's only Nobel-winning writer, wrote – friend of Yeats though he was – in Bengali, *not* English, and today Amitav Ghosh, who has thus far published in English, is on record as saying he will eventually shift to writing directly in, again, Bengali. Against the hardline position, however, it may be contended – and this is the line pursued by Albertazzi – that the post-colonial writer who creates in a European language typically modifies the nature of that language: 'Nelle mani dell'autore postcoloniale la lingua del dominatore acquista una vitalità che spesso è assente dall'uso europeo' (p. 107). As she rightly stresses, in postcolonial hands the metropolitan language is refashioned, enriched with localisms but also expanded by the resurrection of terms and constructions considered archaic or precious in Europe. In particular, such reinvigoration of English by its second-language practitioners stands in stark contrast to what Albertazzi denounces as 'l'esperantizzazione dell'inglese' (p. 106), at the hands of both native and non-native speakers.

On the matter of genre, Albertazzi wishes to distinguish post-colonial/magic-realist fiction from both realism and postmodernism. She makes repeated reference to something called 'Western realism' or 'bourgeois realism' ('la tradizione borghese europea', p. 33), from which postcolonial texts diverge by their open and unashamed use of the fantastic, the allegorical and the miraculous, their recourse to pastiche and intertextuality, and their hybridization of narrative registers – a case in point being Ghosh's *The Calcutta Chromosome* (1996), which mingles conventional realism with historical fiction, science fiction, mystery fiction and ghost story. It is actually dubious whether 'Western realism' exists as an unproblematic, homogeneous genre: the text usually considered the first European novel, *Don Quixote*, is highly and self-consciously parodic and metafictional, while the works of Scott, Dickens and Balzac all contain marked non-realist elements. Nonetheless, *Western realist novels* most certainly do exist aplenty, and it is crystal-clear that a novel like Ghosh's is not telling the same kind of story as *Le Rouge et le Noir*, *Middlemarch* or *The Great Gatsby*. Albertazzi further insists (pp. 151-159)

on distinguishing between postcolonial and postmodernist, arguing forcibly that while European and US postmodernist fictions (Umberto Eco, John Barth) share certain characteristics (self-reflectiveness, pastiche) with a Chandra or a García Márquez, what is absent from the Euro-American texts is the element of dialogue with oral and popular traditions. Certainly, if Barth's *The Sot-Weed Factor* (1960) and Chandra's *Red Earth and Pouring Rain* (1995) both rewrite and relativise history through self-reflective fiction, the linear, rationalist course of Barth's narrative implies completely different thought-processes from the intricate spirals of Chandra's story-telling, with its entwining, circular and Chinese-box elements rooted in the Indian epic tradition.

Definition inevitably shades into evaluation, and the very success of numerous postcolonial writers raises the question of their possible insertion into a canon. The notion of canon is today impugned by the extreme relativists who reject all aesthetic evaluation, while metropolitan feminist and minority critics question the validity of the traditional Western canon. Albertazzi crosses swords with that canon's most eloquent defender, Harold Bloom, considering his defence of the traditional standpoint (*The Western Canon*, 1994; London, Macmillan, 1995) to be excessively 'eurocentric' (p. 118) and hence inimical to a proper appreciation of post-colonial writing. To be fair, Borges and Neruda are actually among the twenty-six chosen canonic writers whom Bloom discusses in detail, and the reading-list at the end of his book includes two pages' worth of post-colonial or non-metropolitan texts, totalling 91 volumes (Bloom, pp. 559-560). The question might usefully be posed in different terms: *pace* the relativists, the very fact of mentioning one writer or text more than another, or choosing particular texts on which to centre a debate, effectively creates some kind of canon. In practice, a postcolonial canon already exists; Albertazzi's own index cites Rushdie 27 times, more than any other name, and a canon could be constructed from her book centring on Rushdie, Chandra, Carey, García Márquez and others. The most interesting question may well be whether and how the existing postcolonial examples will stimulate new writers to create a canon of twenty-first-century 'world writing' that will somehow be other in

spirit – more open, more ecumenical – than the Western canon of earlier centuries.

Here Albertazzi's perspective is essentially optimistic. She believes the postcolonial vision is already 'contaminating' metropolitan writers for the better ('lo scrittore occidentale riscopre il gusto della narrazione, del racconto tradizionale' – p. 167), and looks forward to the emergence of a true 'world literature' for the new millennium: 'Oggi come

mai prima, la letteratura non appare più limitata da confini geografici o intellettuali' (p. 168).

This study goes a long way towards laying the theoretical and critical bases for such a planetary flowering. A useful and practical next step could now be to establish precisely how the 'new literatures' may be influencing and changing reading patterns worldwide. It would be interesting to know just who, in the West and in the emerging world, is reading these

books, and how; whether they are inciting readers to become writers themselves; what role information technology is playing in their diffusion; and whether postcolonial writing, with its oral and popular roots, may yet prove a vital weapon in a possible fightback of the written word in the coming century – as already heralded by the Internet – against the global dictatorship of the audiovisual, so characteristic of the century that has closed.

Il primo a lamentarsi fu Edward Said, il quale rimproverò a Raymond Williams in *The Politics of Modernism* (1989) di ignorare le tematiche legate all'impero nella sua attività di critico e iniziatore dei *cultural studies*, per essendo la sua opera incentrata, fin dagli esordi, sulla genesi e l'intreccio tra modernità e modernismo. In questa accusa c'era, sempre secondo Said, un'aggravante: la relazione tra il Galles, di cui Williams era originario, e l'Inghilterra ancora ipnotizzata dal sogno imperiale rispecchiava, per molti versi, – dalla lingua al senso di identità espropriata all'autonomia amministrativa, fino alla retorica di un'unica nazione compatta – le stesse tensioni che hanno caratterizzato il complesso legame tra il centro dell'impero anglofono e la progressivamente più articolata (in tutti i sensi) periferia. In questi anni abbiamo assistito a una produzione critica vastissima sulle espressioni e sul ritorno dell'impero, una sorta di riemergere del represso mediato da varie e sempre più raffinate forme di letteratura. Si è verificata allo stesso tempo una reazione, è nata una controscrittura diretta dalla periferia verso il centro – epocale in questo senso l'analisi circostanziata che ne viene fatta in *The Empire Strikes Back* di Bill Ashcroft. Pochi sono stati però quegli studi che si sono concentrati sul come un'espressione artistica e letteraria eminentemente metropolitana quale è stato il modernismo si sia rapportata con il contesto/sfondo della periferia.

Questa raccolta *Modernism and Empire* curata da Howard J. Booth e Nigel Rigby è il primo tentativo sistematico di porre rimedio a questa lacuna.

Si traccia anzitutto una genesi del dibattito critico, partendo dalla famosa conferenza di Chinua Achebe

Howard J Booth & Nigel Rigby (eds.), *Modernism and Empire*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2000, pp. 338

Mauro Pala

del 1974 nella quale l'autore nigeriano accusò esplicitamente Conrad di razzismo per la sua immagine dell'Africa in *Heart of Darkness*; tra le violente reazioni che seguirono va segnalata quella di Cedric Watt per il suo equilibrio nel sottolineare che il capolavoro conradiano rappresenta una miscela di elementi e temi dei quali molti sono chiaramente anticoloniali. Ma, come sottolineano Booth e Rigby nell'introduzione, per Achebe o Said il modernismo, o piuttosto l'*high modernism* canonizzato da critici come Leavis ed Eliot, rappresentava innanzitutto "un padre da sopprimere e superare" per seppellire con esso uno dei fondamenti dell'*establishment* imperiale. Un impero dove la "cultura venne utilizzata (cito sempre Said) non come elemento comune e mezzo di condivisione, ma piuttosto strumento di esclusione" attraverso pratiche elitarie.

Con il sedimentarsi della critica su *Heart of Darkness* è stata ribadita fino all'eccesso l'idea che l'uomo moderno sia anche un uomo imperiale, progressivamente coinvolto in una rete di relazioni costitutive della modernità che finiscono per sfuggire al suo controllo e provocarne la cronica alienazione. A questo elemento si accompagna una barriera insormontabile nella *dicibilità* dell'esperienza. Ciò vale sia per l'esperienza dell'Altro, che riduce Marlowe all'afasia, sia per tutte le diverse circostanze

dove l'uomo bianco si trovi a fronteggiare l'elemento esotico e/o alieno. Penso a *Passage to India* di Forster, dove il ritornello storpiato di Mrs. Moore da parte degli indigeni segna il fallimento del millantato tentativo di civilizzazione di cui si ammanta l'impresa imperiale. Ma ciò che la critica non ha messo sufficientemente in luce, secondo Booth e Rigby, è che vari tropi coloniali finirono per coesistere con tutta una serie di idee e moduli narrativi che venivano poi messi in dubbio dagli stessi autori che li diffondevano. Sia Conrad che Forster non fanno eccezione sotto questo aspetto. Ma questa ambivalenza è anche un tratto distintivo della critica che retrospettivamente si occupò del modernismo a partire dal 1945, confinandolo subito entro una cornice limitata esclusivamente all'Occidente. Tutta la critica, anche di matrice *radical*, menzionava, nel trattare il modernismo, l'influsso del simbolismo e del tardo romanticismo, nonché di altri fattori legati alla cultura europea del diciannovesimo secolo. Entravano in gioco sia l'economicismo marxista che il ruolo delle avanguardie, ma mai si considerava un elemento determinante come l'impero, neanche quando si analizzava la relazione tra il modernismo e le varie forme di primitivismo che fiorirono nelle arti figurative.

È interessante notare che il senso di identità britannico cominciò a non riconoscersi nella retorica dell'impero già dopo la prima guerra mondiale, segnando così il distacco definitivo con le poetiche e le forme di rappresentazione vittoriana che vantavano invece un senso di superiorità rispetto al resto del mondo, supremazia fortemente scossa dal primo conflitto mondiale. L'enfasi che in determinate espressioni il modernismo pose sulla sfera estetica finì per

escludere ripetutamente qualsiasi contaminazione politica e su questo stesso registro asettico si modellano le analisi dei New Critics. Anche la scuola di pensiero marxista, pur penetrante rispetto ai meccanismi di cui si era nutrito l'impero, non entrò mai specificatamente nel merito ritenendo, magari inconsciamente, che spostare l'attenzione sulla periferia avrebbe distolto l'impegno del critico e del lettore di analoga fede politica rispetto allo smantellamento della metropoli cuore dell'impresa capitalista.

Tesi centrale alla raccolta di Booth e Rigby è invece che "il fenomeno coloniale vada considerato costantemente in relazione alla scrittura modernista e che tale progetto possa contribuire in modo sostanziale all'analisi delle strutture che reggono sia la realtà postmoderna che postcoloniale".

Probabilmente l'unico saggio che ha preceduto questa raccolta su questo stesso tema è quello di Fredric Jameson "Modernism and Imperialism" (in S. Deane, T. Eagleton, F. Jameson, E. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis, Minnesota U.P., 1990, pp.43-68) dove si evidenzia come il mondo occidentale abbia acquisito dopo il congresso di Berlino del 1884 una coscienza di sé che lo spingeva a sentirsi parte di un sistema di dominazione sovranazionale, proteso per la prima volta in modo sistematico su scala globale. Il modernismo riflette questo salto di qualità dell'impresa coloniale nella difficoltà di articolare in termini familiari una realtà che finisce per eccedere le potenzialità espressive o, più semplicemente, il sistema di riferimento a disposizione di un autore occidentale. Jameson sostiene in modo convincente la sua tesi analizzando il gergo imperiale che viene parodiato in *Ulysses* dove Joyce rimette così sottilmente in evidenza lo status ambiguo dell'Irlanda, così vicina eppur così culturalmente remota, tanto distante da risultare in fondo doppio scomodo, ovvero colonia. Manca però in Jameson una teoria adeguata ai tempi, osservano Booth e Rigby, che assimili e metta a frutto le suggestioni che arrivano dal lavoro svolto in questi anni in ambito femminista e postcoloniale; tutto viene ridotto infine a uno schema base economia-sovrastuttura, secondo un modello ampiamente superato. Ma discutibile per altri versi risulta anche l'analisi di Michael Bell in *Literature,*

*Modernism and Myth: Belief and Responsibility in the Twentieth Century* (1997) dove si sostiene che l'insicurezza esistenziale alla base della scrittura modernista avrebbe poi dato vita a una diagnosi della mentalità imperiale, preludio dunque alla critica postcoloniale.

Proprio su questo nesso, spiegato da Bell in termini riduttivi, si concentra la maggior parte dei saggi della raccolta: lo fa, ad esempio Helen Carr con "Imagism and Empire" dimostrando che nella spinta innovativa della poesia a livello formale operano una serie di istanze fortemente ostili all'impero. I termini della questione modernismo -postcoloniale vengono così ribaltati rispetto a Bell: è il substrato di resistenza anticoloniale che sfocia nel discorso modernista e non viceversa. Analogamente Janet Montefiore smentisce Jameson che escludeva dal filone modernista tutti coloro che non rientravano nel novero canonico dell'*high modernism*, reinserendovi Kipling. Il cantore e retore dell'impero mette in scena infatti il paradigma della *Bildung* così centrale nella poetica modernista, nel suo racconto breve *Regulus*. L'apprendistato di Kim è in questo caso rivolto a un sistema di valori doppio e per molti versi schizoide, polarizzato tra Occidente e Oriente: l'obiettivo è che l'indigeno faccia intimamente proprie le regole portanti della *Englishness* secondo meccanismi pedagogici diffusi in tutto il sistema scolastico imperiale e analizzati a livello storico da parte di Hobsbawm e Ranger in *The Invention of Tradition* (1984).

Un altro registro che accomuna vari interventi è quello del doppio e del suo ammaestramento in vista di una ricezione domestica. C.L. Innes sotto questo aspetto sottolinea il duplice audience implicito sia in Joyce che in Yeats. John Nash si sofferma sul capitolo "Cyclops" di *Ulysses* mettendo in luce il sottotesto anti-irredentista nella stampa britannica filogovernativa. Elleke Boehmer invece rivolge la sua attenzione a come Leonard Woolf, Yeats e Tagore si confrontino con l'altro, l'esotico. Il rapporto con il doppio è infatti una delle tematiche più dibattute e vivaci nell'attuale riconsiderazione del modernismo. Autori come D.H. Lawrence in primo luogo sostennero infatti che una rigenerazione dell'Occidente irrimediabilmente avviato a un declino spengleriano poteva provenire soltanto dalla frequentazione e commistione

con culture aliene e che fossero possibilmente rimaste immuni dall'influenza disgregatrice della modernità. Alla *quest* esotica di Lawrence e alla sua teoria esotico-salvifica è dedicato il capitolo di Howard Booth. Nella rassegna di contatti e contaminazioni non poteva mancare la figura del missionario, centrale nell'analisi che Nigel Rigby conduce della complessa relazione tra sessualità e discorso imperiale in *Mr Fortune's Maggot* di Sylvia Townsend Warner.

Ma non mancano neppure prospettive su un modernismo extraeuropeo spesso trascurato, come quello della Mansfield in particolare per ciò che concerne i rapporti tra i Bianchi e le tradizioni maori. Analogamente Abdulrazak Gurnah isola tutta una serie di elementi caratterizzanti del discorso dei coloni bianchi in Karen Blixen e Elspeth Huxley. Proprio quest'ultima sezione che comprende una rassegna di John Salter e Bill Ashcroft sul modernismo australiano in tutte le sue varianti legate all'influenza dell'arte aborigena finisce per modificare i termini del dibattito corrente sul modernismo. Molti degli autori presi in considerazione non possono infatti essere catalogati come "high" o "low" modernists, mentre viene sfatato il mito del modernismo come poetica essenzialmente metropolitana ed elitaria, visto che gli apporti popolari – e tra essi anche le manifestazioni popolari e volgarizzate dell'impero – risultano cruciali. Ma non solo: si rimette in discussione anche la connotazione esclusivamente bianca del fenomeno – lo fa Houston Baker – chiedendosi come mai pratiche d'avanguardia a livello formale come l'*Harlem Renaissance* ne debbano restare escluse. Il tutto contribuisce a rafforzare l'idea che sia più corretto parlare di modernismi e di influenze interne come correnti sotterranee tra il nuovo pop venuto alla ribalta col postmoderno e la vulgata postcoloniale. Unico rammarico degli autori: avere limitato la loro indagine al colonialismo britannico, non avendo potuto (per motivi di spazio e per le competenze di chi scrive, prevalentemente anglista di formazione) analizzare il rapporto che si stabilisce tra il modernismo e le altre letterature nazionali europee, come ad esempio quella francese, nonché il ruolo che gli Stati Uniti assumono come continuatori del potere imperiale ma con modalità diverse. Una sfida aperta per i comparatisti che volessero cimentarsi.



Questo lavoro collettivo, mené par seize spécialistes, propose une réflexion sur la manière dont est représentée, dans la littérature francophone, la relation que l'homme entretient avec son espace; divers aspects, aussi bien esthétiques, ethnologiques, que sociologiques ou psychologiques, y sont abordés. L'ouvrage est composé de cinq parties, *Les noms et les signes*, *Paysages*, *Lieux*, *Territoires*, *Les frontières de l'esprit*.

La littérature québécoise fait l'objet de trois articles qui nous intéressent au premier chef. Elizabeth Nardout-Lafarge a travaillé sur les différentes couches toponymiques au Québec, et analysé le passage du nom amérindien, essentiellement descriptif, au nom français qui en est la traduction et qui, à son tour, a été recouvert par le nom anglais (Outagamie/Rivière au Renard/Fox River). Ce "flottement du nom" se retrouve également dans les patronymes québécois et l'auteur fait appel à un roman de Réjean Ducharme pour l'illustrer, *Le Dévadé*. La question obsédante de l'identité québécoise semble trouver ici une réponse: "Nous ne sommes que des noms", une liste de noms propres qui proviennent pour la plupart de noms communs, comme si la nomination des lieux et des êtres ne pouvait être qu'une simple reproduction, une "mise à plat" de la réalité.

Sergio Zoppi analyse le recueil de Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, dans lequel l'inquiétude du poète est essentiellement liée à l'espace parcouru. L'errance géographique est aussi une errance intérieure, une traversée de

Emigrazione e diaspora rappresentano, come ben si sa, una realtà ineliminabile della post-modernità. Imputazioni di "non autenticità", non rappresentatività, appropriazione o assimilazione da parte dei nuovi contesti di appartenenza, di scrittori e scrittrici postcoloniali la cui attività creativa si è formata e sviluppata al di fuori del luogo d'origine, alimentano un dibattito di cui anche questa rivista continua a dare testimonianza. Due studi recenti, sia pure da prospettive e angolazioni diverse – che proprio per questo offrono interessanti spunti di integrazione e confronto – confermano invece il ruolo determinante che autrici della diaspora rivestono nella riconfigurazione della letteratura caraibica contemporanea.

In entrambi i casi, l'analisi parte da

Antonella Emina (éd.), *Les mots de la terre. Géographie et littératures francophones*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 239

### Dominique Paravel

lieux hostiles, un parcours dans un labyrinthe anonyme, jusqu'à la découverte du nom qui enfin donnera au poète un sens et une appartenance.

Liana Nissim, après avoir judicieusement rappelé l'étymologie du terme géographique, "écriture de la terre", se penche sur deux romans québécois, *Les Princes* de Jacques Benoit et *Le Roman dans l'oeuf* de Michel Tremblay, où l'héroïne se trouve être, dans les deux cas, une ville fantastique créée de toutes pièces. L'écriture géographique et l'illusion référentielle constituent les traits dominants de ces deux textes, mais la ville de Benoit est un lieu d'enfermement qu'il faut quitter pour trouver le salut, alors que chez Tremblay le héros devra entrer dans la ville-"oeuf" afin de pouvoir la sauver. Villes métaphoriques, emblèmes des rapports que chaque auteur entretient avec son propre espace.

D'autres aires de la littérature francophone trouvent leur place dans cet ouvrage. Pierre N'Da, par exemple, nous propose une analyse topologique d'un roman mettant en scène la société bambara, *Les Angoisses d'un monde* de Pascal Couloubaly, et s'attache à éclairer le rapport existant entre les rites et les lieux de l'initiation. A travers l'étude du

rôle actanciel des espaces initiatiques, l'auteur nous fait découvrir un roman dont la portée est également d'ordre ethnologique et qui renouvelle de manière surprenante le conflit entre tradition et modernisme.

Le travail d'Anna Paola Mossetto en revanche concerne quatre oeuvres guadeloupéennes récentes, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, de Simone Schwarz-Bart, *L'Isolé Soleil*, de Daniel Maximin, *Traversée de la Mangrove*, de Maryse Condé, et *L'Homme au bâton* d'Ernest Pépin, qui mettent en scène le microcosme de cette île des Caraïbes. L'obsession de la nourriture est ici constamment liée au domaine sexuel. Tous les fruits et végétaux de l'île sont des représentations symboliques du sexe et la langue créole elle-même contient de fréquentes assimilations entre ces deux domaines. Anna Paola Mossetto décèle dans cet entrelacement des thématiques d'ordre sociologique et psychologique: la résistance féminine à l'adversité, la transformation de la femme en un objet de plaisir par la société masculine, le rapport entre le désir et l'excès.

L'étude de la représentation littéraire de l'espace géographique est une des lignes de recherche les plus fécondes qui soient actuellement. Les articles sélectionnés ne représentent qu'une petite partie de cet admirable travail collectif qui propose des analyses variées du point de vue méthodologique et rend compte de réalités géographiques disparates, aussi bien d'un point de vue naturel que culturel.

### "Englishness", "West-Indianness" e diasporizzazioni caraibiche

Belinda Edmondson, *Making Men. Gender, Literary Authority, and Women's Writing in Caribbean Narrative*, Durham and London, Duke University Press, 1999, pp. 229

Marie-Hélène Laforest, *Diasporic Encounters. Remapping the Caribbean*, Napoli, Liguori, 2000, pp. 271

Giovanni Sartori, *Pluralismo, multiculturalismo e estranei. Saggio sulla società multietnica*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 122

### Franca Bernabei

premesse generali per poi focalizzarsi sulle figure di Jamaica Kincaid e Michelle Cliff, affiancate, in *Making Men* di Belinda Edmondson, a Paule Marshall, e, in *Diasporic Encounters* di Marie-Hélène Laforest, a Edwige Danticat. La scelta del contesto nord-americano rappresenta ovviamente gli specifici interessi di ricerca e di scelta o formazione culturale delle due autrici, ma sembra anche giustificata dalla comune constatazione che l'"incontro" coll'America ha comportato per queste scrittrici oltre a un affrancamento nei confronti del modello pedagogico coloniale della "snow on the canefield", con la sua variante della "daffodil syndrome", un'opportunità di contatto con la narrativa e il pensiero delle donne afro-americane che per prime hanno valorizzato la soggettività femminile nera. Sia Edmondson che Laforest,

tuttavia, sottolineano come tale produzione, collegata dalla ricerca di una nuova collocazione identitaria, non sia assimilabile in una specifica categoria, presa separatamente, e non possa essere spiegata nei termini di un unico modello estetico. La peculiarità delle scrittrici analizzate è piuttosto quella di essere riuscite a dar voce all'esperienza femminile della "Caribbeaness" – elemento fondante della loro ispirazione – attraverso e in ragione di una dislocazione che ha reso possibile la "libertà", come sostiene Laforest, di essere diverse. Queste autrici sono dunque sia "West Indian" che afro-americane (Edmondson); appartengono alla letteratura caraibica, a quella afro-americana, alla scrittura delle donne, ma "sempre con una differenza" (Laforest).

Fin qui i principali punti di contatto tra le due studiose, le cui rispettive analisi partono però, come avevo premesso, da diversi presupposti metodologici, a conferma dei vantaggi che una pluralità di approcci può portare alla comprensione di una realtà così complessa e variegata quale quella caraibica. Afro-americana, professore associato di inglese e studi africani e afro-americani alla Rutgers University di Newark, e dichiaratamente femminista, Belinda Edmondson inserisce le scrittrici immigrate in una cornice di riferimento foucaultiana, che vede la nazione non tanto come costruzione immaginaria quanto come formazione discorsiva, ed esplora le connessioni tra "nationhood" e "authorship" nel canone caraibico, riconducendo i testi oggetto della sua analisi al loro punto di origine culturale. La sua tesi, provocatoria e ben articolata, è che, se "scrivere" i Caraibi vuol dire "produrre" la nazione, tali testi riflettono il desiderio di rivalutare il genere dell'allegoria nazionale, così come era stato prodotto dagli autori (maschi) del periodo della pre e post-indipendenza, per estenderlo al soggetto femminile dislocato. In tal modo, i contorni dell'identità nazionale postcoloniale (intesa primariamente come identità "nera") vengono dilatati e si riconfigurano le "key-structures" del discorso caraibico anglofono. La precisazione "anglofono" è essenziale, perché Edmondson vuole cogliere e contestualizzare la specificità del colonialismo britannico e la sua particolare costruzione della "blackness" nelle Indie occidentali di lingua inglese.

Haitiana di origine, trasferitasi con la famiglia durante la dittatura di Duvalier a New York e Portorico, poliglotta, Marie-Hélène Laforest, che vive in Italia e attualmente insegna all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, mira invece a individuare, più che la (dis)continuità della tradizione discorsiva, i processi storico-culturali di transito, traduzione e trasformazione che hanno contrassegnato i Caraibi (intesi nella loro accezione più ampia, che comprende le colonie di dominazione francese e spagnola) fin dalla loro "creazione" e che tanto più li inseriscono oggi in quel "continuo stato del divenire" che è il prodotto dell'attuale globalizzazione. Cliff, Kincaid e Danticat sono allora lette come soggetti caraibici portatori di un ethos creolo che mantiene la sua eterogeneità e pluralità nonostante lo spostamento negli Stati Uniti.

In una prospettiva, perciò, "Caribbeaness" e "West-Indianness" sono termini-concetti intercambiabili che indicano i condizionamenti dell'"Englishness" vittoriana (in quanto modello di "manhood" civica e di autorità culturale che valorizza la figura del *gentleman* letterario) sul processo di identificazione nazionale e culturale nelle colonie di lingua inglese. Nell'altra, la "Caribbeaness" costituisce un'entità più sfuggente e creativa, che riflette le caratteristiche diasporiche, storicamente determinate, dell'identità delle Antille, e che necessita di una ricollocazione in un momento storico in cui il concetto normativo di "nationhood" è comunque sottoposto a revisione. Essa indica, allora, una serie di correnti "che collegano un'area in cui strutture socio-economiche parallele hanno prodotto una serie di "differenze analoghe". Ispirandosi al tropo della "repeating island" proposto da Antonio Benitez-Rojo nel suo omonimo saggio del 1996, Laforest sottolinea come la cultura caraibica, al di là delle separazioni linguistiche e politiche, sia basata sullo stesso "ritmo", sullo stesso "stile" (radicato nel continente africano), che si ripete con differenze e varianti. Nelle parole di Benitez-Rojo: "one can sense the features of an island that 'repeats' itself, unfolding and bifurcating until it reaches all the lands of the earth, while at the same time it inspires multidisciplinary maps of unexpected designs". Di qui la necessità di un metodo di indagine che proceda "dall'interno verso l'esterno" per studiare le singole isole attraverso

so un approccio interdisciplinare e comparativo.

La diversa accentuazione metodologica condiziona, ovviamente, l'impostazione dei due studi. *Making Men* è strutturato in due parti concepite come speculari l'una all'altra. Nella prima ("Making Men: Writing the Nation") l'autrice ripercorre il dibattito inglese ottocentesco sulle West Indies e dimostra in modo convincente che l'immagine della regione come "blank slate" geografica, storica e culturale, a metà tra l'Europa e l'Africa, ma né l'una né l'altra, ne fece l'oggetto di fascino e revulsione proprio in ragione delle possibilità e impossibilità in essa latenti. In altre parole, le West Indies rivestirono un ruolo speciale nell'impero in quanto terreno di prova per lo sviluppo della civiltà e della cultura e il dibattito si concentrò sulla non indifferente questione se si potessero "fare" degli "uomini", ovvero degli *Englishmen* (e dunque delle "ruling classes" native) in un contesto in cui la "blackness" era concepita non tanto come primitivismo ma come assenza o fallimento di civiltà. Di particolare importanza per capire i termini della discussione è il fatto che nel periodo medio vittoriano, a differenza di quanto sarebbe avvenuto alla fine dell'ottocento, se la razza si configurava come categoria centrale nell'individuazione e tassonomizzazione dell'altro, l'accento veniva posto più sulla differenza di classe che sull'essenza razziale, cosicché la "blackness" entrava in relazione binaria oppositiva non tanto con la "whiteness" quanto colla "Englishness" (intesa come) *gentlemanliness* e "manhood"). Fu questo, sostiene Edmondson, il discorso che venne "esportato" nelle colonie e, in particolare, nelle West Indies come strumento di controllo e difesa nei confronti della maggioranza nera. L'inferiorità culturale dell'arcipelago venne poi marcata, oltre che in termini di filiazione e composizione razziale, attraverso la sua femminilizzazione in quanto spazio amorfo e sensuale, acquiescente, contrassegnato dalla pigrizia e docilità degli uomini (a cui si contrapponeva, semmai, l'aggressività ed energia lavorativa delle donne).

E fu questa visione a condizionare il progetto nazionalista caraibico, al punto che scrittori quali C.L.R. James, G. Lamming, V.S. Naipaul, abitualmente descritti come nazionalisti, modernisti, e impegnati nel progetto rivoluzionario di definire la

nazione nell'era dell'indipendenza, risultano accomunati, nella lettura revisionista di Edmondson, dalla necessità strategica di aderire all'"Englishness" come categoria trascendentale, come "deracialized manhood", e di posizionare l'autore come "master" di una tradizione letteraria nella convinzione che "literary mastery" sia "political mastery". Di qui il paradossale allontanarsi da quella "nerezza" (spesso femminilizzata in termini di "land/body") in nome della quale si proclama la nazione. Ma anche l'urgenza di stabilire un'"autentica" estetica caraibica, incontaminata dal colonialismo, incentrata su "the black folk" (C. McKay e Una Marson), ovvero sul "West Indian peasant" (G. Lamming) o sulla cultura della classe lavoratrice nera (K. Brathwaite), presenta, nella puntigliosa ricostruzione di questo studio, una contraddittoria oscillazione tra la valorizzazione dell'individualità del processo artistico e l'espressione di una coscienza nazionale, tra l'"universalità" della tradizione letteraria inglese e la specificità di un'estetica nazionalista nera.

Nella seconda parte ("Writing Women: Making the Nation") l'intento è quello di rovesciare il paradigma precedente. Al lavoro intellettuale del "literary man" caraibico si contrappone quello fisico delle donne immigrate, che non solo costituisce capitale economico per la nazione ma ne potenzia, tramite la scrittura, il capitale culturale. In tal senso, questa scrittura "fa" la nazione, ma da un'altra direzione rispetto alla concezione mascolinizzata dell' *authorship*: perché deve negoziare il divario tra "autore" e soggetto femminile, tra l'"esilio" dell'intellettuale (James, Lamming, McKay) con la sua variante di "nowhereness ontologica" (Naipaul) e l'immigrazione della lavoratrice (spesso domestica), tra "gender" e liberazione nazionale, tra l'oggettificazione maternalizzata della donna nera come "corpo" della nazione e la rivalutazione di questo corpo come locus di resistenza. Si entra qui nel vivo degli interrogativi che il testo si pone riguardo a ciò che costituisce l'"essenza" della soggettività femminile caraibica e alla collocazione della sua produzione letteraria: per Edmondson né la "black aesthetics", caratterizzata da una politica razziale di opposizione, né quella femminista, basata sulla differenza di genere, prese separatamente, sono

utili per la discussione di questa scrittura che si situa piuttosto in una "black feminist aesthetics" tesa a negoziare un apparente paradosso: la duplice necessità di "re-engender" le donne nere in quanto donne e non simboli di un passato demascolinizzato (in cui la discendenza era necessariamente matrilinea e le schiave avevano il potere di dare un nome ai figli) nella comunità nera, e di "razzializzare" le donne nere nella comunità femminista, marcandone la differenza. Data l'assenza di antecedenti letterari locali, la teoria femminista afro-americana, nella sua intersezione conflittuale di "femminile" e di "femminista", di "gender" e progetti di liberazione nera, offre a questo proposito un'importante cornice di riferimento per la costruzione di una soggettività caraibica, femminile e oppositiva, intesa come "a separate category of essence".

Non su questo concetto esclusivo di "essenza" ma sull'ibridità della cultura punta invece lo studio di Laforest, che si differenzia, inoltre, per l'urgenza con cui l'autrice si pone (e si espone) come soggetto e oggetto di un processo, tuttora *in progress*, di ricerca non tanto o non solo di una collocazione identitaria quanto delle "radici" della propria esclusione dal discorso storico occidentale. Il suo, perciò, si presenta innanzitutto come un percorso critico di "scoperta", interrogazione e revisione dei percorsi della colonizzazione nei Caraibi a cui si intrecciano ricordi e riflessioni autobiografiche a conferma o anticipazione o integrazione di quanto l'analisi va via via esponendo. Se Edmondson sembra rivolgersi primariamente a un pubblico accademico, collocato in un campo disciplinare a cavallo tra il postcoloniale e le "minority literatures" degli Stati Uniti, Laforest offre così una versione appassionata e rigorosa al tempo stesso di quella pratica autoetnografica che, nelle parole di M.L. Pratt, è "heterogeneous on the reception end": rivolta cioè sia al pubblico occidentale sia alla comunità diasporica, che "dimora simultaneamente in molti luoghi", e alle "brown hordes" afro-americane a cui, in quanto caraibica, l'autrice è stata etnicamente accomunata negli Stati Uniti e alla cui storia vuole ora affiancare, con un "consapevole atto politico", la propria.

Ecco allora che la prima parte di *Diasporic Encounters* ripercorre le "complexes sequenze", come direbbe E.

Glissant, attraverso cui la regione (i cui confini geografici sono peraltro sfuggenti) venne ridotta a terra di conquista, scenario di lotte europee, e di sfruttamento economico, con la conseguente decimazione degli amerindi e il genocidio degli africani, soffermandosi sulle ragioni razziali del pensiero occidentale, le giustificazioni ideologiche della colonizzazione, il processo di "othering" delle etnie africane e afro-creole, le "mezze verità" e deformazioni della storiografia ufficiale. Ma l'aspetto più sottolineato in questo percorso di "re-memory", mirato al recupero di una storia e di una cultura eclissate, sottratte a chi avrebbe dovuto esserne il diretto fruitore o la diretta fruitrice, è quello della resistenza e della creatività che si svilupparono parallelamente allo sradicamento e all'oppressione nel mondo creato nei Caraibi. A partire dalla creolizzazione, di cui venne inizialmente sottovalutata la componente africana, così come la forza sovversiva della "mimicry" attraverso cui i numericamente superiori neri camuffavano l'invenzione del nuovo, interculturazione, trasformazione, adattamento, hanno contrassegnato (e complicato) gli "incontri" coloniali. Ed è per questa ragione che, secondo Laforest, la successiva "rietnicizzazione" dell'area in termini afrocentrici non riconosce il carattere creolo delle culture nere delle Americhe e quindi lo stesso processo di formazione dello spazio culturale caraibico. In questa lettura, l'invocazione delle radici africane deve riconoscere innanzitutto la capacità di adattamento degli schiavi alle circostanze mutevoli in cui il loro stato non di uomini e donne ma di proprietà, soggetti a spostamenti da un'isola all'altra, o a diversi tipi di colonizzazione nell'ambito della stessa isola, li costrinse, cosicché già in partenza l'appartenenza non era più legata a uno spazio geografico, una lingua, una religione.

L'enfasi sull'assenza di un centro e di confini nell'arcipelago, e sui processi di *métissage*, "reworking and remixing" di cui fu lo scenario, viene poi estesa agli spazi migratori delle contemporanee culture metropolitane. Due capitoli dello studio sono perciò dedicati alla discussione e contestualizzazione nell'ambito caraibico dei concetti di diaspora (o meglio, come suggerisce J.Clifford, "ri-diasporizzazione"), ibridità e "traveling culture". Qui l'analisi, supportata dal pensiero critico sul "Black Atlantic", sulla differenza culturale e

sulle "nuove etnicità", che destabilizza l'idea di autenticità e di una "blackness" fissa e immutabile, non sottovaluta tuttavia il peso del razzismo sulle formazioni culturali nere e la conseguente necessità di "exist in the West with a difference". Infatti, se è stata la colonizzazione, colle sue divisioni, a rendere straniere popolazioni che non lo erano originariamente, è ora la diaspora a permettere ai caraibici di riconoscere quello che hanno in comune, al di là delle separazioni linguistiche e politiche. Il tropo della "repeating island", a cui ho già fatto riferimento, diventa per Laforest il principio ispiratore di un'indagine che si interroga sulle ritenzioni africane e sulle "differenze analoghe" a livello di educazione, costume e gerarchizzazioni sociali, pratiche linguistiche, musicali, folkloriche, rituali, alimentari, ecc., che rendono le isole "so close, yet apart". Ed è alla luce di questo interesse storico-sociale ed etno-culturale che sostiene di essere "entrata in dialogo" con tre scrittrici emigrate da tre diversi contesti (Jamaica, Antigua, Haiti) la cui opera attesta la poliedricità della scena caraibica, l'evidenza di un passato comune e la proiezione verso il futuro della diaspora.

Così, se Edmondson individua nell'opera di M. Cliff e J. Kincaid (e di P. Marshall) la revisione della versione "middle class" e maschile del "romanzo della rivoluzione" (che in Lamming e Naipaul aveva puntato sulla ricostituzione di una "agency" nativa che elideva il corpo della donna nera) e della narrativa dell'esilio (ispirata dall'ideale di cultura "Oxbridge"), a Laforest preme accentuare i rispecchiamenti e i superamenti di quella società contraddittoria, internamente divisa dal classismo, dal "colorismo" e dalle ineguaglianze della colonizzazione, la cui cultura ha formato le autrici ed è alla base della loro poetica. E mentre riconosce le connessioni letterarie coll'Inghilterra e l'America, mette in rilievo come la "riscrittura" della "homeland" sia il risultato della loro ibrida collocazione culturale. Nell'analisi, puntuale e dettagliata, delle singole opere, Laforest valorizza in particolare il sincretismo (non raggiunto, a suo dire, nella prima produzione di Cliff a causa di una eccessiva romanticizzazione dell'africanità che non tiene conto della formazione storica della "blackness"); la capacità di "abitare" la tradizione come "insider/outsider" (compromessa nella Kincaid più recente da

una scelta di campo occidentale); la ri-iscrizione linguistica e traduzione culturale della periferia nella centralità metropolitana (realizzata in Danticat).

L'esame comparativo dei due studi risulta particolarmente utile anche ai fini di una loro valutazione conclusiva. Se, a mio parere, si deve concedere a un'analisi criticamente "orientata" come quella di Edmondson la scelta degli esempi letterari utili a corroborare le sue tesi, d'altro canto la densità dell'analisi, molto spesso esemplare nella lettura di testi specifici, a volte rende un po' difficile districarsi nelle pieghe del suo apparato teorico, e non è forse esente da qualche contraddizione. Non mi risulta del tutto chiaro, ad esempio, come si possa conciliare la dimostrazione che razza, "gender", nazione e scrittura sono delle costruzioni discorsive e storicizzate, con l'individuazione di una "essenza" caraibica femminile fondata sulla cultura e sul "gender", ovvero sulla "blackness" come "proprietà formale della conoscenza critica" e quindi come pratica "politica" oppositiva. È forse l'interscambiabilità di "soggettività" ed "essenza" a lasciarmi perplessa, anche se si chiarisce che il modello alternativo proposto configura sia la "paradossale" ri-ingenerazione della donna nera come "natural", e quindi, si suppone, la restituzione della sua corporeità sessuata (la sua differenza biologica non stravolta da rappresentazioni simboliche negative) sia l'affermazione della sua appartenenza razziale, come "separate category of essence" che dà forma all'esperienza del genere e della sessualità. Salvo poi che il modello estetico proposto può includere scrittrici non nere quali Jean Rhys e Michelle Cliff perché, si sostiene, entrambe combinano, deliberatamente, l'"esperienza" nera con quella della donna caraibica.

Nel caso di Laforest, si potrebbe forse obiettare che la valorizzazione dell'ibridità può correre il rischio di condizionare eccessivamente l'interpretazione dei testi e far considerare un fallimento o un'occasione mancata il fatto che questa non si realizzi; come se la ricerca di "dialogo" e "recognition", che pure coinvolge e affascina per la sua lucida urgenza e verità esperienziale, presupponesse quasi una corrispondenza diretta, non mediata dalla scrittura, tra coerenza ideologica e autobiografica delle autrici e coerenza testuale dei personaggi, che abitano non dei

mondi reali ma dei mondi possibili. Sostenere per esempio che "Cliff misses the opportunity to make Clare speak in a language other than the master's standard" (in riferimento alla protagonista di *No Telephone to Heaven*) non mi sembra tener conto a sufficienza della interna dialogicità del testo, tutto giocato su diversi registri linguistici, che pure è messa in evidenza. E giudicare il finale sulla base delle affermazioni – peraltro contraddittorie – di Cliff forse sottovaluta il fatto che la sua leggibilità può collocarsi su altri livelli. L'interpretazione offerta da Edmondson, per cui il ritorno alla terra e al corpo materno suggerirebbe la necessità di una trasformazione del significato della "whiteness" (come epistemologia mascolinizzata, trasmessa dal padre alla figlia "quasi" bianca) in qualcosa che sia indistinguibile dalla "Caribbeaness", fornisce, ad esempio, un altro percorso di lettura.

Inoltre, si potrebbe aggiungere, Clare non ritorna "soltanto" alla sua madre nera e all'Africa, perché la ricongiunzione colla terra giamaicana, come spazio geopolitico della memoria, è inserita in una cornice in cui il linguaggio si dissolve, rimpiazzato dal canto degli uccelli, "the same music heard by Arawaks and Caribs". Questa restituzione della parola all'informe è un importante elemento metanarrativo che Edmondson, in linea col proprio impianto critico, interpreta come decostruzione della narrativa della storia e della violenza che ha imprigionato gli attori in ruoli razziali, politici e sessuali fissi. Ma certamente anche altre interpretazioni potrebbero affiancarsi a questa.

Le mie osservazioni, ispirate innanzitutto dall'interesse suscitato dal lavoro di Laforest, e dal proposito, a mia volta, di "entrare in dialogo" con esso, non mirano ovviamente a incrinare l'efficacia di un'indagine che è potenziata dal rapporto sinergico tra ricerca ed esperienza, tra critica e vita, tra scrittura dell'*ethnos* e scrittura del sé. Così come importante è la valorizzazione di quella condizione sincretica che, pur determinata dagli intrecci forzati della storia, costituisce oggi un punto fondamentale del dibattito postcoloniale (e non solo). Dibattito che trova peraltro un polemico contrappunto in un recente saggio di Giovanni Sartori in cui si difende la concezione liberale di una società pluralistica, variegata



da appartenenze multiple, basata non sulla "politica del riconoscimento" multicultural che antepone l'eguaglianza alla libertà, discrimina per differenziare, e rivendica una superiorità culturale alternativa, ma su un discutere (interculturale) tra "noi" e "loro" fondato sul principio della *concordia discors*, sulla tolleranza reciproca e sull'assimilazione politica. Anche se l'atteggiamento dell'au-

tore, a cui preme primariamente mettere in discussione la pressione migratoria sull'Europa e il modello multiculturale americano, si dimostra, a mio parere, ideologicamente "intollerante" e chiuso alle ragioni storiche e alla funzione vitale della ricerca di forme di comunità e solidarietà alternative nell'ambito delle democrazie occidentali, il suo intervento aggiunge comunque una rifles-

sione sulla dimensione politica delle attuali culture transnazionali.

In sostanza i due studi contribuiscono ad approfondire la comprensione sia dell'intricata scena caraibica che degli orizzonti di tematizzazione ed elaborazione teorica attraverso cui si sviluppa, con le sue "biforcazioni" critiche e "mappe multidisciplinari", il pensiero sull'area.

“Occorre rivedere tanto la frusta etichetta di 'realismo magico' quanto i contenuti che gli occidentali veicolano attraverso di essa.” È quanto sostiene a proposito delle complessità della narrativa post-coloniale Silvia Albertazzi nel suo libro *Lo sguardo dell'altro* (p. 89). E a tale invito sembrano appunto rispondere, in modo complesso e variegato, i saggi raccolti nel volume *Co-Terminous Worlds*, nato dal convegno "Il realismo magico e le letterature di lingua inglese", tenutosi a Pisa dal 21 al 22 Novembre 1996. L'intreccio delle riflessioni contenute nel libro abbandona, infatti, i binari consueti dello studio del realismo magico in una prospettiva latino-americana e sposta i termini della discussione in un'ambientazione diversificata, collocandola in una posizione intermedia fra i due grandi discorsi critici di oggi: il post-coloniale e il postmoderno. Nell'introduzione al volume, Elsa Linguanti afferma infatti il bisogno di una prospettiva critica che si distingua da questi due paradigmi, in particolare da quello postmoderno, una prospettiva che sappia rispondere con rinnovato slancio intellettuale alle sfide concettuali e stilistiche dettate dalla rottura con il realismo sociale e che sappia cogliere, al di là delle ovvie differenze, dei modelli di continuità tra i vari contesti nazionali. Il modello di nazione che viene proposto dalle teorie contemporanee, infatti, concepisce la nazione non più, o non tanto, come una 'comunità immaginata' bensì come uno spazio pubblico ormai 'pluralizzato' dagli effetti della decolonizzazione, uno spazio in cui la diversità interna della cultura nazionale genera di fatto modi di vivere lontani fra loro e forme artistiche che mescolano il vecchio e il nuovo secondo le tecniche postmoderne del *pastiche*, dell'ibridismo, della contaminazione e del fantastico, ma il cui aggancio con il reale rimane forte ed essenziale.

Elsa Linguanti, Francesco Casotti & Carmen Concilio (eds.), *Co-Terminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post-Colonial Literature in English*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 282

### Simona Bertacco

Il volume si sofferma, nel saggio di apertura di Tommaso Scarano, sui problemi di definizione posti dal termine 'realismo magico' e sulla sua origine storica, ma l'attenzione si concentra soprattutto sulle varianti più recenti e contemporanee del movimento. Riportando il termine alla sua origine latino-americana, Scarano osserva come l'ossimoro 'realismo magico' che tanta fortuna ha riscosso in Occidente sia in realtà una traduzione impropria del 'real maravilloso' teorizzato da Alejo Carpentier nel 1949 per dare espressione al sincretismo della propria nazione. Nel caso di Carpentier, la scelta di strategie narrative anti-realistiche per descrivere l'ordinario e il naturale è dettata, paradossalmente, dalla ricerca di maggiore verosimiglianza e va dunque distinto dal realismo magico reso noto dai romanzi di Gabriel García Márquez il quale ingloba, invece, il soprannaturale e lo naturalizza, rispondendo ad una ben diversa intenzione da parte dell'autore.

Carmen Concilio dà l'avvio, con la sua analisi della narrativa di Patrick White e David Malouf, all'esplorazione della prima delle varianti geografico-culturali del realismo magico, l'Oceania, e sposta il fuoco dello studio dalle tematiche alle forme narrative ed espressive. Se *naturalia* e *mirabilia* sono i poli entro cui il realismo magico vive e si sostanzia, Concilio vede come campo d'analisi l'uso della lingua nelle opere dei due scrittori australiani, opere in cui la fuga dai modi del realismo si traduce

soprattutto nel rifiuto di una lingua vincolata alla sua funzione sociale. Ecco allora che nell'alchimia delle forme narrative, nella trasformazione dei nomi delle cose in formule magiche, nell'invenzione lessicale, sintattica e semantica, si trova il germe di rinnovamento piantato dal realismo magico nelle letterature anglofone. In ambito neozelandese, anche Isabella Maria Zoppi riporta i termini della discussione sul piano linguistico nella sua analisi del romanzo *The Carpathians* di Janet Frame, soffermandosi sull'incapacità della lingua comune di definire con precisione la realtà naturale o di descrivere ciò che avviene, magicamente e misteriosamente, nel mondo parallelo del soprannaturale. La dialettica tra queste due realtà parallele costituisce il filo conduttore della narrazione in *The Carpathians*, e Zoppi vede l'elemento di realismo magico dell'opera nella creazione di un punto d'unione tra, da un lato, la lingua della natura, della terra e della memoria, che è la lingua inascoltata e marginalizzata del poeta e, dall'altro, la lingua del villaggio globale, dell'Information Technology, che è la lingua parlata da molti, dappertutto, ma compresa veramente solo da pochi.

Altro adattamento locale della vena fantastica e di una narrazione che prende le distanze dai modi della verosimiglianza viene presentato da Shaul Bassi, il quale polemizza contro un'applicazione spesso indiscriminata e superficiale dell'etichetta realismo magico per descrivere narrazioni provenienti da paesi lontanissimi tra loro, sia geograficamente che culturalmente. L'esempio portato da Bassi mostra come gli aspetti legati al fantastico nell'opera di Rushdie non rimandino necessariamente all'applicazione di tecniche mutuata dal realismo magico, ma siano profondamente intrecciati ai motivi e ai valori tradizionali della cultura e della storia locali. Tali aspetti, che



Bassi preferisce definire gli 'effetti speciali' della narrativa di Rushdie, rimandando ad influssi e matrici a volte indiane a volte occidentali la cui specificità passerebbe probabilmente inosservata se letta unicamente alla luce della singola categoria del realismo magico. Anche Alessandro Monti sottolinea l'importanza della conoscenza dei paradigmi storici e culturali che attraversano le opere prese in esame. In risposta ad una lettura rigidamente occidentale delle 'stranezze' testuali tipiche del realismo magico, lo studioso si propone di forzare nel suo saggio le categorie comuni di analisi testuale della critica letteraria occidentale. Nelle opere prese in esame, lo studioso illumina il passaggio dal senso letterale a quello aggiunto della parola nel testo, esplicitando i riferimenti culturali essenziali per la comprensione del lettore. A completare la parentesi dedicata all'India, Carmen Dell'Aversano si concentra sull'opera dell'autore postcoloniale forse più noto a livello internazionale e studia, in particolare, il legame della prima produzione narrativa di Rushdie con il genere della fantascienza, analizzando le modalità con cui Rushdie è uscito dalle maglie della narrativa formulaica per dare vita ad uno stile più fluido e personale.

I modi del racconto fantastico, lo stile e le strutture tipici del realismo magico ritornano con insistenza anche in una letteratura ben lontana sia da quella indiana che da quella sudamericana. Lucia Boldrini e Luca Biagiotti analizzano l'impatto del realismo magico nella letteratura canadese in lingua inglese nell'opera, rispettivamente, di Jack Hodgins e Robert Kroetsch. Il concetto di frontiera, di vivere "on the edge of culture", motivo centrale di tanta produzione canadese, dà il tono ai romanzi di Hodgins e Kroetsch presi in esame, ambientati in un mondo che, geograficamente, è a metà tra province diverse, non è rintracciabile sulle carte geografiche e in cui accadono cose strane, eventi inspiegabili e miracolosi, che vengono accettati con naturalezza dalle comunità locali. Non solo il concetto di spazio viene rivisitato in queste opere – cosa che non sorprende in un Paese che ha spesso tradotto la questione della propria d'identità in una metafora spaziale – alla luce del progetto del realismo miracoloso, ma soprattutto la forza metaforica della lingua si rinnova. E lo fa oltrepassando i limiti della significazione convenzionale e

osando andare "over the edge", proponendo nuovi approcci alla realtà e alla sua rappresentazione letteraria. Se nell'opera di Kroetsch l'accento si sposta, con l'ironia tipica dello scrittore, sul corpo più che sulla mente, sulla forza magica della parola orale e sulla nozione di 'miscegenation', sull'incontro fecondo e disastroso insieme di miti occidentali e locali, nel saggio di Robert Bringhurst, la nozione della frontiera, del confine da oltrepassare per vivere in armonia con la terra e la 'sua' memoria rientra in una riflessione seria e composta sugli effetti drammatici di tale incontro e sulle possibilità di salvezza. Il volume non presenta qui un saggio vero e proprio del poeta canadese, bensì una selezione di brani in prosa da lui scritti in varie occasioni e dai quali emerge il bisogno di entrare in contatto, in quanto *newcomers* sul suolo nordamericano, con la memoria della terra. Interessante è vedere come, per tanti scrittori canadesi non indigeni, la propria 'inautenticità' nel territorio sia diventata una vera e propria fonte d'ispirazione, segnale di un forte interesse per l'esplorazione storica di quello che, nelle parole di Margaret Atwood, rimane il loro "homeplace, foreign territory".

Un altro concetto-chiave del realismo magico, la metamorfosi ad opera dell'immaginazione, viene studiato da Bianca Maria Rizzardi nell'opera di Gwendolyn MacEwen, una delle voci più alte della poesia canadese contemporanea. Bianca Maria Rizzardi si addentra nelle fitte pieghe della scrittura criptica ed arcana di *Noman*, rivisitazione e attualizzazione contemporanea del mito di Ulisse, dell'uomo senza passato, senza lingua, senza nazione. Nel suo pellegrinaggio alla ricerca del "geroglifico finale", tuttavia, *Noman* trova il divino non fuori ma dentro lo spazio e il tempo in cui vive. Il territorio su cui viaggia, infatti, è la *no man's land* dell'arte dove si riconciliano e si saldano insieme realtà e immaginazione, divino e quotidiano. Lo spazio, come spesso avviene anche nelle sue raccolte di poesia, emerge dalla sovrapposizione di ambientazioni mitiche ed esotiche (l'Egitto, l'Oriente, la Grecia) a luoghi canadesi ed angoli della Toronto metropolitana. Il processo alchemico di trasformazione è al centro della concezione poetica di Gwendolyn MacEwen e si manifesta nelle metamorfosi continue del protagonista come anche nel potere della lingua di rendere "the unspeakable". Sempre in ambito canadese, Alfredo Rizzardi

concentra la sua analisi sugli aspetti magico-realistici della poesia di Joe Rosenblatt, leggendo il realismo magico come una teoria epistemologica che vive e si nutre di testi letterari. Non è tanto la lingua usata dal poeta che lo mette in contatto con la vena fantastica del realismo magico, quanto il percorso serpentino che la significazione è costretta a percorrere nelle sue poesie. L'aspetto visivo, i suoni prodotti dalla parola sulla pagina diventano altamente significanti nell'opera di Rosenblatt e Rizzardi li paragona alle sensazioni forti ma difficili da spiegare che i sogni si lasciano dietro. I due mondi che Rosenblatt unisce nella sua poesia sono la realtà quotidiana e la natura riscoperta nella sua vita autonoma e misteriosa, il punto di contatto con i modi del realismo magico si trovano nel tentativo di rendere in parole lo stupore epistemologico che emerge dall'unione degli aspetti antitetici dei due mondi.

L'ultima grande area geografica analizzata è l'Africa con i saggi di Renato Oliva, Paolo Bertinetti, Pietro Deandrea e Valeria Guidotti. Renato Oliva si concentra sul fenomeno del 'realismo sciamanico' nella narrativa di Ben Okri. Il "crossing of thresholds" che Okri presenta si attualizza nella fusione del regno dei vivi con quello dei morti e comporta una visione della persona scissa tra le due dimensioni, in cui il corpo umano, attraverso i suoi istinti animali, garantisce l'accesso alle ombre dei morti e alla realtà archetipica. Il contesto storico-culturale informa pesantemente le modalità narrative nei romanzi di Ben Okri: la metamorfosi che ritroviamo nell'opera di Ben Okri è ben diversa da quella delle opere di Kroetsch o di MacEwen. Essa infatti si sostanzia nella sofferenza, anche fisica, dello sciamano, e nella violenza storica che diventa anche violenza fantastica. Ciononostante, la funzione dell'immaginazione, dei sogni e delle visioni è vista come fondamentale per la collettività: in quanto strumento di conoscenza proiettato nel futuro, è proprio l'immaginazione che segna la via verso la liberazione e la fine dell'oppressione.

In risposta all'uso del termine realismo magico (da parte di critici canadesi e australiani in particolare) come una delle modalità del discorso post-coloniale, Bertinetti sottolinea l'essenza formale, di modo o tipo di scrittura, implicita nell'etichetta di 'realismo magico' e sottolinea che, in

Paesi come il Canada e l'Australia, dove le letterature che si sono sviluppate sono ancora prevalentemente dominate dalla maggioranza "bianca", il realismo magico che in esse si manifesta non può dirsi di avere delle valenze propriamente post-coloniali. Il romanzo *The Last Harmattan of Alusine Dunbar* dello scrittore Cheney-Coker fornisce lo spazio della lettura della commistione di magia e realtà della narrativa africana contemporanea. Lo straordinario appare come ordinario nell'opera di Cheney-Coker, i morti ritornano per comunicare con i vivi e portar loro consiglio, il passato coloniale e il futuro di libertà si incontrano nella terra di mezzo della narrazione e la forte vena ironica raddoppia, anche stilisticamente, l'unità della narrativa. Il forte impegno civile a cui le tecniche del realismo magico vengono spesso asservite nelle letterature post-coloniali viene studiato anche da Pietro Deandrea a proposito delle opere dello scrittore ghanese Kojo Lang e del poeta-romanziero mozambicano Mia Couto. Deandrea recupera la definizione di 'real maravilloso' di Alejo Carpentier, inteso come approccio alla realtà, ontologia mitica, e non come semplice espediente letterario. La storia e le sue brutalità sono al centro dei romanzi analizzati e la dimensione magica, anziché

indicare una fuga dal reale, trova le sue origini proprio nella cultura locale così come il senso carnevalesco della vita deriva dai racconti e dalle storie orali del folklore.

La complessa realtà politico-culturale del Sud Africa è infine oggetto del saggio di Valeria Guidotti che chiude la sezione dedicata alla letteratura africana e che vede il realismo magico come un genere cruciale nel Sud Africa degli anni immediatamente successivi la fine dell'apartheid. Orfana delle sue gerarchie di valori e di modelli, la narrativa sudafricana ha trovato nel vuoto gerarchico tipico del realismo magico un valido alleato non solo per smantellare le vecchie dicotomie, ma anche per dare voce nella sua diversità etnica e culturale a tutta l'esperienza vissuta nel Paese. Le nozioni di metamorfosi e di cambiamento hanno permesso di liberare il linguaggio dell'immaginazione, di aprire spazi nuovi alle commistioni di genere e stile, di liberare la significazione all'ibridazione di epistemologie diverse e, nello smantellamento degli imperativi culturali, hanno prestato lenti nuove per rileggere la storia nazionale.

Il volume non potrebbe avere conclusione più appropriata che la lettura, presentata da Elsa Linguanti, dello scrittore contemporaneo più antirealista – il caraibico Wilson Harris. Nella

scrittura di Wilson Harris è ancora una volta la lingua che crea la magia, che rivela lo straordinario nell'ordinario, liberandosi dalle pastoie dei campi semantici e delle associazioni convenzionali e così quella che, parafrasando Gertrude Stein, è una rosa è una rosa e continua ad essere una rosa, per Harris invece, "è un cappio è una particella è un'onda". Non è l'identità delle cose che lo affascina, quanto la differenza qualitativa nella stessa cosa e, di conseguenza, la significazione nelle sue opere si fa opaca, elaborata, quasi criptica. Forme grafiche, tratte dalla geografia e dalla fisica, vengono in aiuto alla significazione verbale nelle sue opere e le varie forme dell'arte e della scienza si uniscono, nel tentativo di riportare ad unità i cocci di un'eredità enorme che rischia di andare perduta nella concezione monolitica, razionale e realistica di cultura che domina oggi. Una cultura dinamica, eterogenea ed eclettica è quella che Harrison profetizza con la sua scrittura per il secolo che si sta aprendo, una cultura la cui la forza motrice si ritrova nell'unione e nella frizione tra matrici diverse e che sarà in grado, si augura lo scrittore, di restituire una dimensione umana ad una civiltà che pare ormai esaurita.

Postcolonial studies have not explicitly included U.S. ethnic cultures within its boundaries, but the range of concerns they share is so wide as to make work produced in Chicano, Native American, African American, and Asian American studies of enormous interest to postcolonial readers. This is particularly true of David Palumbo-Liu's *Asian/American. Historical Crossings of a Racial Frontier*, a volume as much about Asian America as about globalization, migration, new racisms, urban policies, nationhood, transnationalism, and multiculturalism.

At the onset Palumbo-Liu, Professor of Comparative Literature at Stanford University, is keen to insert Asia and Asian immigration in the U.S. in the logic of modern economies. It is the constitution of international markets and the U.S. coveting of Asian markets which has provoked the re-territorialization of large masses of people across the globe. But despite Palumbo-Liu's

David Palumbo-Liu, *Asian/American: Historical Crossings of a Racial Frontier*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 504

Marie-Hélène Laforest

Marxist bent, he does not focus on the lot of the proletariat. At the heart of this volume is the growing Asian American middle-class and its complex relations with Euro-Americans.

The history of Asians in the U.S. dates back to the 1880's. Upon their arrival, the Chinese and Japanese, 'inscrutable Easterners', were assigned 'special status'. Not only were they prevented from naturalizing; but citizenship was revoked from U.S. citizens who married them. Along the same logic they were interned in camps during World War II. Thus the Asian body, Palumbo-Liu

affirms, has a history of being under state surveillance. The eugenics movement in the 1930's only strengthened the U.S. purpose of preserving the mind and body of its citizens from being contaminated by Asians.

All this changed after 1965, an important date in U.S. immigration history. Through the Hart-Cellar Act, discriminatory laws which favored migration from Europe were abrogated and privileges enjoyed by other immigrant groups were extended to Asian Americans, abolishing the juridical instruments which had heretofore kept them outside the nation.

Soon after, the high surplus of Asian graduates, overqualified for the jobs available in their societies began to flood the U.S. market. Faced with a changed Asian population, entering the country with skills, education, and later capital, Anglo-Saxon Americans were forced to re-think the racial categories which had kept the

ethnic minorities in 'their place' until then. Articulations of the nation became more complex, not only because Asians began to achieve middle-class status, but also because, in the meantime, Japan had become an economic power and hegemon in the Pacific, and the East-Asian economic miracle had taken place. Challenged both inside and outside its borders, Anglo-Saxon America was faced with what Palumbo-Liu calls, "its long-standing nightmare": the porosity of racial frontiers, the uncertainty of race relations. A re-imagining of Asia – and of America itself – could no longer be deferred.

No longer fitting the image of the typical labor diaspora, Asians have thus come to occupy a buffer zone in the middle of the black/white divide around which the U.S. is socially and economically structured. Hard-working, persevering, not welfare dependent, upholding Confucian values, akin to the Protestant ethos – which itself has lost ground within the dominant group – Asians are seen as the model minority. As a group they are set apart from other minorities, especially Latinos and African Americans. If Asians are high achievers, live in middle-class neighborhoods, and are attending university in ever increasing numbers, then race appears as no obstacle to success. According to this logic, the U.S. is a color blind nation and other minorities are responsible for their own condition of marginality as "non-modern, pathologized subjects."

Asian success used as justification to uphold the myth of U.S. equality and inclusiveness is one of the problematics dearest to Palumbo-Liu, for, in reality, despite their material achievements, Asians continue to be racialized, and the line between Asian and American continues to be drawn. At different historical conjectures, the Asianness of Asians is revived – be it to denounce the Yellow Peril, the buying out of America, its Third-Worldization, and even Asian interference in U.S. politics through financing of the Clinton campaign. Palumbo-Liu analyzes at length all these aspects of Euro-Asian relations to show how in certain circumstances this model minority made of scientists, computer analysts, bankers, and rich investors from Taiwan, Hong Kong, and Singapore

become once again immigrants, part of the so-called destabilizing hordes.

In some of the most fascinating pages of *Asian/America* Palumbo-Liu dissects a set of images which appeared in popular magazines like *Time* and *Newsweek* in the 1990's, which he sees as emblematic of white America's anxiety over race, class, and ethnic overpowering. The vigilante Korean wearing a Malcolm X tee-shirt defending his store in the L.A. Watts riot; the statue of liberty with an Asian face; the statue of liberty sinking under the weight of immigrants; the computerized, composite image of a multi-ethnic American. These he rightly reads as exemplars of white anxiety over hybridity and miscegenation. Insightfully, he parallels them to a new reading of the use of plastic surgery to de-orientalize Asians and of Ridley Scott's film, *Blade Runner*, with its army of replicants. In those chapters white anxiety about race and its paranoia over technologies are linked. As technology and surgery are able to abolish traditional borders, they turn whiteness into an elusive concept, placing it in an 'inside' which cannot be apprehended.

In his exploration of the white psyche, Palumbo-Liu turns on its head, the image of the schizophrenic racial other which has filled so much writing on postcolonials and ethnic minorities and, embracing the Jamesonian vision of the postmodern psychic splits, he posits a white American schizophrenic subject. The end of history, the collapse of geographical and other barriers, the present which overnumbers the past have made whiteness less distinct. It, too, is "mixed, pastiche, multiple" (p.322) and its purity and integrity are no longer secure.

The body and the psyche are two of the structuring principles which guide the reader through this rich and dense material, while the third one is space. The reading of place becomes problematic when ethnicity is factored in. As U.S. cities are being remapped in the logic of economic speculation, neighborhoods which constituted communities are turned into spaces of economic production. Thus Manilatown and Japantown in Los Angeles are being dismantled, while Chinatown in New York has become a space of economic production. At the same time, the wealthy suburb of

Monterey Park in L.A. county has become 60% Asian. This ethnically diverse, socially homogeneous community is timidly seen by Palumbo-Liu as a possible way out of racialization. But this is far from being part of U.S. discourse. Re-particularization of Asians, and for that matter of other non white ethnic groups, is still important to the capitalist system which profits from their antagonism. "Race is needed to create a productive disequilibrium," he asserts. (213) Thus, although today the U.S. finds itself forced to redefine concepts like whiteness, culture, and nation, its dominant group is reluctant to relinquish control of its racial frontiers and lose white privilege.

Within this context, Asian Americans are busily constructing their identities. Like other minority groups before them – African Americans in the 1960's, for instance – they are fashioning a new self which can free them from the yoke of race and stereotyping. This new Asian-American subject should not, however, be understood as culturally homogeneous but rather as a political formation in the face of white racism.

Since Asian American theorists do not dwell on the conflictual relationships the very diverse Asian groups have held, Palumbo-Liu, too, slides over the negative labels which have been tagged to them. Absent indeed are the long 'invisibility' and silence of Asians, the submissiveness of their women and their sexualization – Filipino mail-brides, geishas – and, for that matter, Japanese feeling of superiority towards other Asians which are still part of Asian realities.

If a reader had any doubts that identities are constructed, this volume clearly shows how Asians, from a geographical area seen as antithesis to the West, are redefining themselves as citizens in the West; while Anglo-Saxon U.S. is juggling between emulation and foreignization of this new entity. The centrality of Asia in U.S. imagining of its future is undeniable. Palumbo-Liu shows that this has been true since 1900. However, it is the presence of 10,000,000 Asians on U.S. soil which is reconfiguring the U.S. vision of itself. As this volume makes it clear, this is at the core of the U.S. crisis of late modernity.

L'ambizioso progetto che ha ispirato la realizzazione di questo volume, pubblicato dal Centro per lo Studio delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti (CNR), è, per esplicita dichiarazione dei promotori, lo studio sistematico delle rappresentazioni e delle interpretazioni della relazione fra uomo e luogo, popoli e spazi nelle letterature di espressione anglofona. Ciò che quasi importa, per dirla con Laforge, mettere in cantiere l'universo. Per di più un universo altro da quello pensato, duemilacinquecento anni fa, da Democrito, che nell'infinito immaginò un cosmo fatto di mondi uguali dove gli uomini incorrono in destini identici. L'universo post-coloniale, pur flebilmente coalescente in virtù della comune matrice linguistica o del retaggio imperiale, è semmai, infatti, un cosmo delle differenze: un pulviscolo atomistico di realtà storico-culturali scaturite all'incrocio della lingua dell'impero con le culture e le lingue autoctone.

Il volume, alla cui realizzazione concorrono studiosi di provenienza europea ed extraeuropea, si divide in otto sezioni, ciascuna delle quali è brevemente introdotta dalla curatrice, Isabella Zoppi: I. *Re-Centering Literature: Signs and Times*; II. *Mapping Out the Territory: Signs and Charting, Reading and Understanding*; III. *Mapping Out the Territory as a Discovery of the Self: Signs and Identities*; IV. *History and Geography: Signs of Memory, Traces and Places*; V. *Voices and Writings of the Diaspora: Signs for Spaces of Belonging*; VI. *De-Colonising Maps of Captivity: Signs across the Frontiers of Mindscapes*; VII. *Mythical Landscapes: Signs and Metaphors Shaping the Land*; VIII. *Language as a Tool: Signs and Naming and the Sense of Place*. Come ben si comprende, la ripartizione dei quarantanove contributi ospitati nel libro è stata concepita, peraltro a posteriori, non per aree geografiche – Asia, Africa, Oceania, America, Europa sono tutte toccate – ma secondo direttrici tematiche. Comune alle varie sezioni è comunque il riferimento alla geografia, che viene convocata sulla pagina del critico letterario come ineludibile matrice di una realtà spesso radicalmente altra ed oggettivamente prismatica, frattale, sbriciolata. Poiché lo spazio, carico di memoria e quindi di temporalità, genera la differenza, lo studioso è in dovere di operare come contestualizzatore o mediatore antropologico, a un tempo storico e cartografo della civiltà cui si avvicina conoscitivamente. Il denominatore geografico è

Isabella Maria Zoppi (ed.), *Routes of the Roots. Geography and Literature in the English-Speaking Countries*. Roma, Bulzoni, 1998, pp.781

Fausto Ciampi

peraltro flesso dai vari ricercatori nei sensi più diversi: *landscape, inscape, mindscape*, esilio, *nostos, langue-scape* (la percezione e comprensione della terra tramite la creazione linguistica), territorializzazione (trasformare, secondo la definizione di Deleuze e Guattari, in territorio situato nello spazio ciò che ne era fuori) e deterritorializzazione (rinunciare a una terra, spostarsi altrove, sempre secondo gli studiosi menzionati), marginalità, diaspora, attraversamento, migrazione, nomadismo, sorveglianza spaziale, cartografia, topografia, toponomastica, *sense of place...*, magari con curiose sovrapposizioni di concetti filosofici postmoderni a fenomeni fisici o brutalmente fattuali.

Fra gli autori oggetto di discussione critica, si annoverano J.M. Coetzee, iscritto a referto per le sue elucubrazioni sul problema della *scrittura bianca* alle prese con la rappresentazione artistica dello spazio sudafricano; A.K. Ramanujan, Vikram Seth e altri poeti indiani, argutamente studiati in rapporto alle possibilità del testo poetico di generare senso tramite riferimenti alla differenziata realtà meteorologica dello sterminato subcontinente indiano; Susanna Moodie; Daphne Marlatt; Chinua Achebe, dal cui *No Longer at Ease* si tolgono esempi di anomia e di alterità all'interno del proprio territorio e della propria gente; Paule Marshall, creatrice, in *Praisesong for the Widow*, di un'eroina figlia di un molteplice sangue e in prevedibile viaggio verso le proprie composite radici; Ayi Kwei Armah, che in *Osiris Rising* concepisce l'ennesimo *nostos* e confronto con la madre terra africana; Xavier Hebert e Arun Joshi, sapientemente utilizzati da Claudio Gorlier come repertorio di motivi pertinenti all'immaginario australiano; Patrick White, nel cui *A Fringe of Leaves* Paolo Bertinetti inviene l'archetipo del naufragio, evento fondante della società australiana; H.H. Richardson, la cui trilogia, *The Fortunes of Richard Mahony*, motiva discettazioni sull'alterità australiana e sulla esplorazione dello spazio mitico di Thule quale finale negazione di tempo e spazio; V.S. Naipaul; Romesh Gunesekeera e Derek Walcott, la cui

creatività si confronta con la sineddочica condizione insulare, il timore dell'isolamento, l'aspirazione all'universalità; Michael Ondaatje, visto quale propugnatore di una condizione post-coloniale intesa come riconciliata idealità territoriale senza mappe e divisioni; George Lamming; Ken Saro-Wiwa, la cui visione topologica e poetica è metonimizzata, in *Basi and Company*, da una strada della periferia lagosiana; André Brink – nella duplice veste di intervistato e di autore di *On the Contrary* –, il quale intende la storia come paesaggio da trasferire su carta geografica; Rushdie; Said; Caryl Phillips, che ordisce, in *Crossing the River*, una diaspora africana; Rohinton Mistry, responsabile del romanzo *Such a Long Journey*, visto come teorico della marginalizzazione quale punto di vista privilegiato per armonizzare passato comunitario e presente diasporico; Nuruddin Farah, che si guadagna, da parte sua, la duplice attenzione di Rossana Ruggiero, interprete di *Maps* come ricerca di un luogo di appartenenza, e di Elsa Linguanti, che, in un saggio di notevole spessore interpretativo, si interroga sulla geografia come elemento determinante la tecnica, la sintassi, le dominanti metaforiche, il ritmo e le modalità dispositive quali si rinvengono nel *corpus* narrativo dello scrittore somalo. Farah, argomenta Linguanti, costruisce nomadicamente i suoi testi, con repentine svolte testuali che ricordano le arbitrarie volute delle architetture arabe, silenzi, sogni, visioni, accumulazioni retoriche, indeterminatezze ed incertezze di vario tipo, magnificazione di dettagli insignificanti, narcotizzazione di informazioni essenziali, il tutto risultante in un universo letterario astratto, mentale e linguisticamente assai raffinato; Dennis Brutus, chiamato invece in causa in quanto voluttuoso topografo della patria raffigurata in forme femminili; Soyinka, Chipasula, Saro-Wiwa ed altri autori africani imprigionati per ragioni politiche, visti da Gerald Moore come ricostruttori, dal carcere, di illimitati paesaggi mentali; Bessie Head; Doris Lessing; Austin Clarke; Wilson Harris, nei cui testi Hena Maes-Jelinek ricerca e approfondisce, con maestria e ampiezza di riferimenti, il significato culturalmente epitomico e, al medesimo tempo, il valore fondante di un particolare luogo, Sorrow Hill, ove la studiosa scopre, come incrostazioni rapprese, i segni della storia (Harris, al pari di Dabydeen e Walcott, è peraltro stu-



diato anche da Antony Prior in quanto topografo del limbo, spazio dello spaesamento, della schiavitù, del vuoto, e quindi metafora privilegiata della condizione post-coloniale); Kojo Laing, Ali A. Mazrui e Ben Okri, che si aggiungono alla lista in quanto cartografi di mondi fantastici e virtuali; Janet Frame; Liam Davison e Thomas Pringle, artefici degli ennesimi viaggi nella *wilderness*; Raja Rao, per il quale il fiume assume le più disparate valenze simboliche; Seamus Heaney, in quanto archeologo-speleologo del paludoso suolo irlandese; David Malouf, di cui attraggono interesse la toponomastica (saggio di Johan U. Jacobs) e la geografia relazionale dell'io e l'altro in *An Imaginary Life* e *Remembering Babylon* (intervento critico di Carmen Concilio, la quale acutamente delinea un progressivo deflettere dall'iniziale relazione che il soggetto intrattiene con il luogo nativo, o sfera topologica, per passare al confronto duale con il luogo dell'altro, ovvero alla sfera geometrica, giungendo infine ad un ambito comunitario caratterizzato dallo scardinamento delle mappe dell'impero, ad un'autentica geografia dell'alterità); il vescovo Heber, le cui memorie, pubblicate nel 1826, drammatizzano l'incontro fra l'India britannica e l'India indù, episodio riandato in un saggio, affabilmente erudito, di Alessandro Monti. Il vescovo Heber incontrò un fahiro sulle sponde del Gange: benché fossero entrambi iniziati alla sapienza religiosa e grandi viaggiatori, ciascuno dei due scorse nell'altro uno spettacolo insolito. Mentre l'indiano si limitò ad un'ingenua curiosità, il vescovo non poté esimersi dall'"interpretare" il fahiro attribuendogli i crismi della pazzia orientale. Quest'atto di appropriazione e controllo conoscitivo, tecnicamente definibile come *soggettivazione*, è solo uno dei molti perpetrati dal britannico che nel tempo si è avvicinato all'India, la cui stessa mappatura rappresentò del resto una forma di

misurazione e delimitazione, di traduzione in una lingua altra, al fine di costruire un mondo leggibile solo in virtù dell'adesione al discorso cognitivo dell'impero.

Il tedioso appello dei presenti in *Routes of the Roots* non rende giustizia al valore del libro, che è uno strumento sicuramente prezioso per chi intenda approfondire i temi paronasticamente annunciati dal titolo. Il volume è, d'altra parte, esso stesso uno spazio da attraversare nomadicamente, secondo percorsi e motivazioni personali, piuttosto che un territorio da esplorare con sistematicità. A mo' d'esempio, degli infiniti sentieri che si diramano in *Routes of the Roots* ne trascelgo dunque uno, piuttosto accidentato e presto interrotto: la questione, apparentemente scontata, del ri-centramento della letteratura, discussa nella prima sezione del volume. Anni or sono si attribuì a Saul Bellow una deliberazione di leggendaria futilità: "Quando gli Zulu produrranno un Tolstoj, lo leggeremo". Oggi, il critico equanime trova senza meno doveroso occuparsi di letteratura post-coloniale e, talvolta, di Saul Bellow, malgrado non abbia questi ancora prodotto un *Guerra e pace*, né un più modesto *Midnight's Children*. Nell'accezione proposta da Isabella Zoppi, ri-centramento significa comunque spostamento di attenzione da quello che tradizionalmente si considerava il centro alla periferia, mutamento di prospettiva nei riguardi dei luoghi di produzione letteraria, con la conseguenza che la letteratura post-coloniale sarebbe, nella condizione attuale, "dignified part of the canon" (p. 17). Palesemente, la questione non è, di per sé, giustificare la dignità canonica della letteratura post-coloniale, quanto individuare le forme di interazione fra culture destinate all'ibridazione o quanto meno al mutuo riconoscimento. Come si accenna in questo vasto volume (p. 217), vi è dunque chi intende il canone in senso universalistico, goethia-

no, sostanzialmente umanistico, tacitamente consonando con posizioni sostenute, fra gli altri, da Antonio García-Berrio. Secondo questo punto di vista, le letterature mondiali farebbero parte di un unico patrimonio appartenente a tutta l'umanità. Un minimo comun denominatore antropologico sarebbe garanzia sufficiente di co-appartenenza, comprensione (sia pur talora necessariamente faticosa), circolazione di valori: la letteratura post-coloniale starebbe dunque dentro al canone universale con pari dignità dei classici ereditati dai maschi bianchi morti.

Delle infinite obiezioni suscitate da questa attraente idea, ne trascrivo una, non la più esplicita, da *Routes of the Roots*. È una nota quasi didattica dovuta a Ganesh Devy, uno studioso di Bombay:

Panini, the ancient Indian linguist, has a good insight in the procedures of canon formation. Commenting on canonical language, the *updisha* he says, it is the community of the learned, the *shishitha*, that decides what is good in language. And it is their language ability that decides who are learned. So the learned decide what is learning, which decides who is learned. But when it was pointed out to him that it was a circuitous argument, he confessed that this is the social consent that ultimately puts the stamp "of recognition" on the learned, vesting in them the authority and the function of legitimising language. Canon formation is thus the process of translating the rules of social domination to the field of aesthetic creation (pp. 75-6).

Il canone letterario è qui inteso non come l'espressione della civiltà universale, ma di una particolare cultura o di una comunità dominante, di chi detiene la competenza linguistica, i saperi, l'autorità. Con le ovvie implicazioni discrete e particolaristiche.

## ERRATA CORRIGE

La recensione del volume di Edward Said *Cultura e imperialismo* pubblicata nel numero 4 de *il Tolemeo* ed erroneamente attribuita a "L.R." era in realtà di Silvia Albertazzi. Ce ne scusiamo con l'autrice e con i lettori.



# Africa

Il sudafricano John Coetzee è sicuramente uno degli scrittori più importanti che offra la scena contemporanea internazionale. I suoi libri, tutti tradotti in italiano – meno il primo, il bellissimo *Dusklands* – hanno avuto da noi una sorte infelice, passando da un traduttore all'altro e da un editore all'altro. Ora Coetzee è approdato da Einaudi, senza però che la sua sorte appaia migliorata, dato che nonostante lo sostenga con un'imponente campagna pubblicitaria, anche Einaudi lo maltratta: un titolo malignamente traditore (come era capitato per il precedente *In the Heart of the Country*, trasformato in *Deserto* da Donzelli), una traduzione che al meglio si può definire modesta, ma che di norma compromette gravemente il tono dell'originale e la sua scarna bellezza, alterando i registri linguistici e abbassandoli con scelte banali e, per di più, di tanto in tanto inspiegabilmente omettendo dei paragrafi (ma alla Einaudi non c'è una redazione che controlli come viene trattato un testo così prestigioso?).

Questo romanzo ha ottenuto il Booker Prize, un premio che in Gran Bretagna significa molto, e che va a Coetzee per la seconda volta: caso unico nella storia di un riconoscimento che ormai da parecchi anni sta regolarmente segnalando scrittori postcoloniali provenienti dalle più lontane e diverse province dell'ex impero britannico. La sua pubblicazione ha dato anche spunto per parlare del nuovo Sudafrica, nella cui atmosfera culturale esso si colloca, marcandone le condizioni di paese in transizione, in un clima e una fase di post-apartheid. Sembra perciò utile, nel presentare il romanzo, discuterne i temi in rapporto al quadro che esso sembra proiettare della situazione sudafricana attuale.

Vecchi e nuovi romanzi dal Sudafrica, vecchie e nuove vergogne: *Disgrace*, di John Coetzee, diventato *Vergogna* nella versione italiana

John M. Coetzee *Disgrace* London, Secker & Warburg 1999, pp.220.  
— *Vergogna* trad. it. di Gaspare Bona, Torino, Einaudi, 2000, pp.234

Itala Vivan

*Vergogna* disegna una sottile e intricata ragnatela di concetti, riflessioni, meditazioni ed emozioni che riguardano i rapporti umani, sociali ma soprattutto personali, ponendo sulla scacchiera di una determinata civiltà – quella sudafricana post-apartheid – un numero di personaggi fortemente individualizzati, ma anche capaci, in un loro modo specialissimo, di "appresentare" intere categorie, modalità antropologiche e aspetti delle culture così come si configurano attraverso il setaccio della storia. Non si può dire che essi siano personaggi tipici, data la loro icastica unicità; e neanche che si collochino in sequenze di parabola né allegoria. Eppure c'è in loro un poco di tutto questo, disciolto in una soluzione ibrida e ironica, elaborata alla luce algida di un postmodernismo che serve a distanziare e mettere in scena il gioco delle parti.

Coetzee è stato altre volte accusato di essere uno scrittore freddo e di non partecipare a sufficienza al dramma del suo paese; ora, anche in mezzo al coro degli elogi, da più parti gli si rimprovera di aver dato, con quest'ul-

tima opera, una ennesima prova di compassato distacco dai temi pur così drammatici che ha messo in campo. Salman Rushdie, ad esempio, si è dichiarato disgustato dal personaggio del gelido David Lurie, il professore universitario che si trova a svolgere il ruolo centrale del romanzo; altri, molti, hanno commentato con orrore e preoccupazione le vicende di sottile, ambigua violenza rappresentate nel romanzo, vedendovi una sorta di descrizione del Sudafrica di oggi. Ne è conseguita una condanna generale del nuovo Sudafrica, una reazione di ripulsa nei confronti del più che mai oscuro mondo africano e dell'universo bianco che appare in uno stato di visibile *desarroi*, una confusione profonda caratterizzata da ogni sorta di reazioni complessivamente negative e deprimenti.

Ebbene, è necessario chiarire che il protagonista David Lurie non va identificato con John Coetzee e non ne rappresenta le posizioni etiche e filosofiche; così come il panorama del Sudafrica del campus universitario e quello dell'universo rurale che compaiono nel romanzo non vanno intesi come dei paradigmi del Sudafrica attuale. In quest'ultima opera, piuttosto, Coetzee svolge e riprende tematiche di riflessione ed analisi filosofica e di sperimentazione linguistica ed espressiva che hanno da sempre preoccupato la sua mente e caratterizzato la sua scrittura; e continua, svolgendolo in modo affascinante, il colloquio con le culture in cui si trova a vivere e il dialogo con le interpretazioni narrative già emerse nella tradizione sudafricana, a costruire un comune filo dialogico. Coetzee non è mai stato uno scrittore "politico" nel senso stretto del termine, neppure quando era quasi un obbligo esserlo, ai tempi degli orrori dell'apartheid: credo che egli consideri la tematica e l'attività politica come un aspetto

secondario e tutto sommato scarsamente interessante del complesso mondo umano. Eppure sin dal suo primo libro, il già citato *Dusklands*, e poi via via attraverso *Aspettando i barbari*, *Deserto*, *La vita e il tempo di Michael K.*, *Foe*, *Il maestro di Pietroburgo*, e il bellissimo e desolato *Età di ferro*, Coetzee ha indagato la natura e le radici della violenza e i suoi riflessi sulla psiche e sui comportamenti individuali e sociali degli esseri umani, intessendo storie che indagano e rivelano la natura del potere dell'uomo sull'uomo e sulla donna.

In questo recente romanzo la violenza si configura non come un risultato e un effetto delle condizioni storiche del nuovo Sudafrica, ma come una loro connotazione perversa, tragica anche se in un certo modo non casuale. È significativo che all'inizio della vicenda il narratore commenti lo stato d'animo di David Lurie osservando che egli "non ha dimenticato l'ultimo coro dell'Edipo: non dire di un uomo che è felice sinché non è morto". Infatti l'esistenza di Lurie sta avviandosi alla tragedia, e le battute di apertura ne preannunciano gli sviluppi, giusto come in una tragedia greca i personaggi paiono camminare scioccamente, ciecamente, verso una immane catastrofe a noi già nota. Questo professore cinquantaduenne con alle spalle due matrimoni falliti, che vive da solo ai margini di una comunità accademica in cui costituisce elemento passivo, e perciò marginale, viene colto nel gorgo del desiderio, cui si abbandona come nelle mani del fato, un piccolo fato modesto e tuttavia perfido. Attratto da una sua studente che incontra per strada, la corteggia e ben presto la porta a letto: è questo uno stupro? Di che natura è questa violenza (poiché di violenza indiscutibilmente si tratta)? Che rapporto c'è fra il desiderio e la sua soddisfazione, e fra le due parti in gioco, il maturo professore e la giovanissima studente di colore, che frequenta un suo corso sui poeti romantici inglesi e soggiace a quello che "non è uno stupro, non proprio, ma un atto indesiderato, profondamente indesiderato"? L'elemento concettuale, le sue conseguenze esistenziali, si trasformano in realtà narrativa e si fanno finzione. Il professore non sa e non vuole più controllarsi, il suo comportamento diventa sconsiderato e pubblico e lo conduce alla rovina, alla stigmatizzazione, al disonore e alla perdita dello status sociale: alla *disgrace*, appunto, che viene affrontata senza vergogna ma con una sorta di

totale abbandono del sé sociale (il ruolo professionale, la posizione accademica, ma anche la riflessione etica) in favore del dio che parla dentro, il desiderio. Le tappe di questa progressione nel godimento del desiderio sono seguite con duplice attenzione, sia nel loro manifestarsi sessuale e sensuale, sia nel loro travolgente impeto psichico e intellettuale che scardina la costruzione della persona e le impedisce di ascoltare ogni avvertimento, ogni riflessione che provenga dall'esterno (amici, colleghi) ma anche dall'intimo sé (concetti di etica).

E come la caduta era stata provocata da un oblio di sé e degli altri (infrazione etica e sociale), così la punizione sopraggiunge sotto forma di tetro contrappasso: Lucy, la figlia di David con cui egli va temporaneamente ad abitare in una fattoria del Karoo, viene brutalmente violentata da tre aggressori che penetrano in casa allo scopo precipuo di "dare una lezione" a una donna bianca che vive da sola, non ama e non desidera gli uomini, e si è costruita un'esistenza di nuovo tipo inserendosi nel cuore del paese, appunto. I tre maschi africani sono agenti di un destino cieco ma sapiente, ed esprimono i tempi che corrono; sono a modo loro una risposta alla violenza di David e al desiderio di libertà di Lucy.

Il doppio stupro, con i suoi orribili grovigli di muta pena e di conseguenze distruttive, si dipana in vicende non di redenzione, ma di evoluzione. David in qualche modo entra nella consapevolezza delle proprie responsabilità passate, mentre Lucy accetta il proprio singolare destino, insieme al figlio di cui è incinta, e si avvia verso una diversa architettura sociale, più adatta ai tempi, che la vedrà inserita nel mondo africano, ma ormai come ospite e dipendente. Corollario di tanta tragedia è un nuovo tipo di compassione che germoglia in questo panorama desolato: compassione per la sofferenza, che prende forma di pietà per gli animali in quanto forma di vita cui guardare.

Sono qui ripresi i fili segreti che corrono in tutta la narrativa di Coetzee, ma che del resto affiorano prepotenti nell'immaginario culturale sudafricano e ne marciano gli sviluppi dai tempi della costruzione del colonialismo a quelli del trionfo del dominio bianco e razzista sino a quelli della resa dei conti postcoloniale, con i suoi esiti di ripensamento, confusione e, nel caso specifico,

debolezza e smarrimento. I riferimenti letterari sono esemplari. David Lurie è una reincarnazione del feroce Coetzee, il monologante protagonista di *Dusklands*, che a fine Settecento sferrava spedizioni punitive contro gli indigeni per soddisfare il proprio onore ferito. Certo, Lurie è invece mosso dal desiderio, ma è figlio di altro tempo e altra cultura: il fatto importante è la sua asocialità, il suo prevaricare le regole per soddisfare i propri impulsi individuali. Quell'antico protagonista si chiamava proprio come l'autore, quasi a indicare una vicinanza e insieme un distacco, quasi ad avvertire che John Coetzee, lo scrittore, non andava identificato con Coetzee il cacciatore di elefanti e di indigeni, ma ne era tuttavia il diretto discendente culturale e storico.

Pochi hanno saputo portare sulla pagina gli aspetti tremendi della violenza con così precisa e tagliente bravura espressiva; nei suoi primi libri Coetzee usava il linguaggio con tanta tersa crudeltà da far quasi ipotizzare che la sua versione di postmodernismo potesse condurlo su sentieri di sperimentalismo espressivo fine a se stesso. Poi ci si è resi conto che il nerbo filosofico, la riflessione etica e metafisica, erano gli elementi portanti del bisogno di scrivere e anche della ricerca stilistica, e in breve si è visto che la muta tragedia di Michael K, come pure il dramma di abiezione ed espiazione del magistrato di *Aspettando i barbari*, significavano ben altro, e facevano riferimento a dilemmi esistenziali materiati in determinate condizioni storiche ma radicati altrove. *Deserto*, a partire dal titolo originale *In the Heart of the Country*, ripercorreva le tematiche del romanzo coloniale di Olive Schreiner incentrandosi su un allucinato rapporto padre-figlia. In *Vergogna* si riconfigura il tema, ma con una variazione sostanziale: si esce dal delirio postmodernista per entrare nel dramma contemporaneo ed esplorare gli abissi di un rapporto speciale e i suoi riflessi sulle scelte di vita.

I legami con il discorso dell'immaginario sudafricano si estendono anche alla narrativa di Nadine Gordimer, ripetutamente citata in questo romanzo nella figura ambigua ed enigmatica di Petrus, un July redi-vivo (dal romanzo di Gordimer *Luglio*). Come nell'ipotetica rivoluzione descritta da Gordimer l'africano si impossessava della famiglia bianca, salvandola ma anche fagocitandola, e

stabiliva con gli ex padroni bianchi nuove relazioni che passavano proprio attraverso la donna, Maureen, già sua padrona ed ora suo ostaggio, così Petrus interpreta il cambiamento avvenuto nel nuovo Sudafrica strumentalizzandolo secondo una sua filosofia del vivere e soprattutto un suo interesse materiale e sociale. Il comportamento di Petrus, che da lavorante a giornata di Lucy diventa suo padrone e suo futuro marito, accenna anche a un pericolo senz'altro reale nel Sudafrica di oggi: quali possono essere le conseguenze di una assunzione in toto del diritto consuetudinario nelle leggi del paese; e anche, che può succedere se al dominio e al servaggio architettato dai bianchi si sostituirà un nuovo, ma paritetico sistema di dominio e di servaggio? E che significa ridistribuire la terra agli africani: come lo si può fare, e quali ne saranno le conseguenze? E' lecito chiederselo, con i tempi che corrono, sottintende Coetzee.

E qui entra nel racconto il discorso importante della condizione della donna, che tanta parte trova nella riflessione del nostro autore. Soraya, Melanie, Lucy – le tre donne centrali del romanzo – permettono di affrontare da più punti di vista e sotto diversi profili esistenziali la problematica femminile, non solo culturale, ma nella sua sostanziale differenza e unicità. Ritornano qui i diversi discorsi che tante figure di donne hanno portato innanzi all'interno del romanzo sudafricano (e non solo sudafricano): basti pensare a Lyndall ed Em nella *Storia di una fattoria africana* di Olive Schreiner, a Magda in *Deserto* e Molly in *Foe*, ma anche alla difficile ma avvincente analisi organizzata da Nadine Gordimer nel suo importante romanzo del post-apartheid *Nessuno al mio fianco*, dove Vera Stark compie un lungo cammino di liberazione abbandonando ogni attaccamento materiale e riducendosi a vivere come ospite nella dependence di un africano, proprio come fosse una nuova variante dell'antico bywoner dei tempi boeri.

Una rete di riferimenti letterari e culturali sottende quindi questo romanzo di Coetzee, quasi a completare una storia iniziata in epoca coloniale e rimasta in qualche modo trunca e inespressa, *unfinished*. Le ottocentesche eroine schreineriane – la mite Em e la ribelle Lyndall – erano votate alla sconfitta e allo scacco in un mondo non ancora preparato ad accogliere la loro ansia di libertà: ma forse che il mondo di oggi, che di

libertà tanto parla, è meglio disposto a fare spazio al progetto di libertà femminile nelle forme in cui esso si configura attualmente? Soraya, Melanie e Lucy vengono a patti con un contesto che fondamentalmente è avverso al loro bisogno; loro, tutte e tre, mediano con esso e si adattano, escogitando nuovi significati, ricorrendo a quella resilience femminile che Coetzee continua a celebrare: una forma peculiare di resistenza ibridata con forza e flessibilità.

*Vergogna* è intessuto di più trame e sottotesti che si intrecciano confluenndo in un discorso e una indagine comune su determinati aspetti dell'esistenza umana. Coetzee ha già usato altrove questa tecnica, ma qui i filoni narrativi si combinano con una nuova naturalezza, arricchendo la vicenda complessiva sia dal punto di vista strettamente narrativo sia da un punto di vista più ampiamente antropologico. David Lurie passa da un mondo a un altro – il campus di Città del Capo, la campagna di Salem vicino a Oudtshoorn, villa Guiccioli e poi villa Gamba presso Ravenna – e da una donna a un'altra – Soraya, Melanie, Lucy, Bev, e, soprattutto, la Teresa Guiccioli amata da Byron – ed entra in rapporto con realtà culturali assai differenziate, riuscendo a comunicare con esse. Basti pensare all'universo africano di Petrus, oppure all'atmosfera di casa Isaacs, dove si reca forse più per conoscere che per chiedere perdono.

Tutto ciò costituisce un reale tentativo di abbattere barriere di discriminazione e separatezza che avevano diviso e allontanato il bianco sudafricano dagli altri suoi connazionali. Il risultato è che il mondo fantastico della poesia romantica inglese, le avventure e la passione di Byron e Teresa vengono sempre più allontanati e rimpiccioliti, finendo per essere confinati sul palcoscenico di un'opera che però non vedrà mai la luce e rimarrà chiusa nell'immaginario del professore. D'altro canto, però, nei dialoghi di David con Petrus, pur così irti di difficoltà, compare un autentico desiderio di comprendere l'altro, anche quando i concetti che quest'ultimo espone o sottintende gli rimangono estranei. David esplora attentamente che cosa siano, per Petrus, la famiglia e la proprietà, e misura la propria inadeguatezza a capire una realtà antropologica per lui remota, attribuendo significativamente alla lingua (inglese, cioè coloniale) la responsabilità dello scarto:

Petrus [...] ne deve aver passate di tutti i colori, e senza dubbio ha una storia da raccontare. A David non spiacerebbe, un giorno, ascoltarla. Ma preferibilmente non in inglese. È sempre più convinto che l'inglese sia un mezzo inadatto alla verità del Sudafrica. Intere parti del codice linguistico inglese si sono ispessite, hanno perso le articolazioni, la capacità di esprimere, la facondia. Come un dinosauro che spira e sprofonda nel fango, la lingua si è irrigidita. Compresa nello stampo dell'inglese, la storia di Petrus ne uscirebbe artritica, stantia. (*Vergogna*, p.124)

Appare giusto che questo romanzo debba aver ottenuto un così forte tributo di stima e di successo. Pur rimanendo fedele al proprio discorso, Coetzee lo ha svolto in modo più aperto e comunicativo, attenuando l'attenzione spasmodica al linguaggio che caratterizzava opere precedenti e sciogliendo lo stile in soluzioni che al nostro occhio critico appaiono più belle, perché più essenziali e più direttamente combinate con il dettato dell'immaginario. Inoltre i livelli di lettura, pur permanendo molteplici e sottilmente diversificati, non stridono e non si elidono, anzi: poiché la riflessione filosofica ben si combina con il progetto di continuare l'analisi della cultura coloniale e postcoloniale e sembra prendere il vento in modo spiegato, grazie forse anche al clima del nuovo Sudafrica che ha finalmente liberato l'autore dallo spettro della presenza dell'apartheid le cui ossessioni egli aveva così sottilmente indicato nel romanzo autobiografico *Boyhood*.

Le tracce di presunto autobiografismo che taluni lettori (soprattutto sudafricani) hanno identificato in *Vergogna* interessano veramente poco o nulla dal punto di vista critico, se non per quel tanto che possono rivelare del laboratorio dello scrittore e dei suoi metodi compositivi. Accade anche in *Vergogna*, benché assai meno che in altri romanzi di Coetzee, che emergano spezzoni di materiali magmatici di origine autobiografica, ma qui essi appaiono elaborati nell'immaginario complessivo e fusi con gli altri elementi e personaggi nella vicenda narrata. L'unico punto su cui permane qualche perplessità è la presenza del filone tematico e narrativo sulla compassione che gli animali destano in alcuni esseri umani (solo e rigorosamente bianchi, però, come Lucy, David, Bev). Sembra che questi ultimi, incapaci di provare autentica empatia e compassione per i loro

simili di pelle nera, riversino il proprio bisogno di redenzione dedicandosi a rendere "umana" la morte degli animali. V'è un risvolto atroce in tale soluzione adottata dalla coscienza bianca (nella fattispecie, afrikaner), una sorta di denuncia della propria incapacità di essere sufficientemente umani che fa sì che si adottino scorciatoie per attingere una qualche forma di redenzione. Il tono di questo aspetto della vicenda è tragico, ma anche beffardo, e riporta al postmo-

dernismo di opere antecedenti, pur configurandosi su un impianto di esperienza autobiografica.

Quando il lettore chiude questo libro davvero nuovo, si ritrova con una tempesta di idee e di emozioni, mentre mille reminiscenze si sono ridestate e pongono imperiosi interrogativi. Coetzee non offre risposta e tanto meno soluzione, il che può dispiacere a Salman Rushdie ma rientra a buon diritto nella natura del discorso artistico. Forse che Raskolnikov, il personag-

gio di quel Dostoevskij che Coetzee tanto ama, fornisce risposte alle fondamentali questioni sollevate dalla sua stessa mente e agite nelle pagine di *Delitto e castigo*? Il nuovo Sudafrica non è un problema e neppure una soluzione per i dilemmi umani, ma, nelle storie di Coetzee, una situazione contemporanea con la quale fare i conti e nella quale sperimentare e mettere alla prova l'ansia di libertà e la capacità di invenzione dell'uomo e delle sue soluzioni sociali.

Dopo l'autobiografia, *Boyhood* (1997), che dava adito a sospetti di escapismo e di disimpegno, in quanto ispirato a memorie personali, piuttosto che ai mutamenti in atto nel Sudafrica di Nelson Mandela, arriva puntuale la smentita. Coetzee non delude chi si aspettava un ritratto del Sudafrica post-apartheid. *Disgrace*, potrebbe benissimo essere un romanzo di Nadine Gordimer, ma è invece la continuazione ideale dei precedenti romanzi dello scrittore, in particolare di *In the Heart of the Country* (1977) e di *Age of Iron* (1991).

Se in *Age of Iron* l'età rappresentata era quella immediatamente precedente il crollo dell'*apartheid*, con i suoi rigurgiti di recrudescenza da parte della polizia nei confronti dei neri, con i boicottaggi delle scuole da parte degli studenti africani, con l'avvio della lenta "caduta" dei bianchi - alla fine del romanzo la casa di Mrs Curren è distrutta e devastata dalla polizia, come le case degli *squatters* di Guguletu lo erano ad opera dell'esercito -, in questo nuovo romanzo "la caduta" è definitiva e inesorabile e la resistenza, per i bianchi, si trasforma in caparbia sopravvivenza.

Il protagonista è un professore di letteratura dell'Università di Cape Town; coinvolto in uno scandalo per una relazione con una sua studentessa di colore; licenziato per non aver accettato i compromessi della Commissione d'inchiesta: pentimento, lacrime, rimorso. Caduto in disgrazia, dunque, per aver accettato i capi d'accusa, per aver dichiarato la propria colpevolezza senza fare appello alla clemenza.

David Lurie è quello che si definirebbe uno "womaniser", attratto dalle donne, sempre più giovani, da una passione che non conosce fuoco, che brucia senza produrre fiamme, che non conosce fino in fondo *l'elan vital* di

John M. Coetzee, *Disgrace*, London, Secker & Warburg, 1999, pp. 220

### Carmen Concilio

Byron, poeta romantico che ha vissuto anni di passione in Italia con la sua amante Teresa, e su cui David intende scrivere un libro; lui, allievo ideale di Wordsworth.

Per sfuggire alle conseguenze dello scandalo, David lascia Cape Town, e si rifugia nella fattoria del Karoo, nella zona tra Cape Town e Grahamstown, dove la figlia Lucy vive e lavora da sola in una fattoria, aiutata da un africano, Petrus. Lucy è l'erede ideale di Magda, la protagonista del precedente romanzo ambientato in una "fattoria africana" di Coetzee, *In the Heart of the Country*. Come Magda, Lucy vive sola in una fattoria isolata dell'interno; come tutte le donne dei romanzi di Coetzee, Lucy è testarda, orgogliosa, caparbia. Coltiva fiori e prodotti che vende al mercato e ha avviato una piccola pensione per cani. Su Lucy aleggia un sospetto di omosessualità su cui David si interroga senza trovare risposte, tema, questo, che Nadine Gordimer ha affrontato nei suoi due ultimi romanzi, *None to Accompany Me* (1994) e *The House Gun* (1998). Con quest'ultimo romanzo di Gordimer, *Disgrace* condivide oltre che l'ambientazione sudafricana nell'epoca del post-apartheid, alcune tematiche: il processo con sfondo passionale di un bianco, che investe tanto la sfera privata quanto il ruolo pubblico del protagonista; la micro-violenza diffusa, in un paese dove la disoccupazione e la vendetta si alleano e uccidono per un paio di scarpe, un televisore, un portafoglio; il ribalta-

mento dei ruoli tra bianchi e neri.

La fattoria viene attaccata da tre uomini, Lucy viene violentata, David viene quasi bruciato vivo, la sua auto viene rubata e così le poche cose di casa, la tv, il fucile, le scarpe nuove, i cani di Lucy vengono uccisi brutalmente nelle gabbie. Lucy però non vuole sporgere denuncia se non per furto, non vuole abbandonare la fattoria, anche se quella non è più una fattoria: è solo una casa con un pezzo di terra. Petrus ha ottenuto con una concessione governativa un appezzamento di terreno e il permesso di costruire una casa, proprio vicino a quella di Lucy. Ma poiché ha lavorato molto per la donna bianca, considera un po' sua anche la proprietà di lei e presto si scoprirà che Petrus è connivente con gli uomini che hanno attaccato la fattoria. David non capisce perché Lucy insista nel voler restare, perché voglia sopportare l'umiliazione di convivere con i propri carnefici, ma Lucy è disposta a cedere il terreno a Petrus, a vivere in una casa che diventerebbe *l'annexe* della proprietà di un nero.

È questo il punto di contatto del romanzo con le opere più recenti di Nadine Gordimer, dove i protagonisti bianchi vivevano ai margini della proprietà dei neri, in un totale ribaltamento dei ruoli. Lucy è consapevole che la sua non è più la fattoria africana di una donna bianca, quasi a dire che nel nuovo Sudafrica non c'è più posto per quel filone letterario così fiorente in passato sia in afrikaans, sia in inglese, del "farm novel". In realtà, Lucy accetta la protezione di Petrus nuovo *farmer* di diritto nella terra africana, come i coniugi Smales avevano accettato la protezione di July, il loro "boy", nel Sudafrica dello Stato d'emergenza, nell'omonimo romanzo di Nadine Gordimer, *July's People* (1981).

Lucy arriva ad accettare il figlio

dello stupro subito, e in questo modo arriva ad accettare l'Africa con tutte le sue contraddizioni. Quell'Africa dove gli animali domestici vengono allevati per essere sgozzati e cucinati e che David non vorrebbe vedere, fino a quando anche lui non è costretto ad accettare la realtà: lavorerà nella clinica di Bev Shaw, accanto all'angelo della morte che procura con dolcezza sonno eterno ai cani che David porta all'inceneritore; una vera e propria catena di montaggio della morte. Una simile scena era presente in *Age of Iron*, in cui Coetzee descriveva sin nei minimi particolari un mattatoio per i polli. Mentre un cane era anche al centro del successivo romanzo, *The Master of Petersburg* (1994), tanto che il critico sudafricano David Attridge lo ha classificato quale una delle rappresentazioni della cosiddetta "otherness". Coetzee è anche autore di un saggio dal titolo *The Lives of Animals*.

Il romanzo di Coetzee lascia irrisolti problemi etici, dilemmi morali. Quello del professore bianco e della studentessa di colore è un rapporto illegittimo: a David viene intimato di

"farsela con gente del suo stampo." Ma, quel rapporto è una forma di stupro? O è il legittimo desiderio di un rapporto interraziale, trasformato in qualcosa di sporco dall'opinione pubblica? David è un padre che non può proteggere sua figlia in un mondo violento, proprio come il padre della studentessa non ha potuto proteggere sua figlia dal desiderio di un uomo bianco. Genitori impotenti di fronte alle scelte dei figli e al mondo che li circonda erano già quelli presenti in *Age of Iron*; l'incubo più frequente, di freudiana memoria, è il medesimo: il padre sogna che la figlia lo chiami in aiuto, ma lui non può soccorrerla, proprio come nel sogno commentato da Freud, in cui il padre sogna che il figlio morto mormori "Padre, non vedi che sto bruciando?", mentre il suo cadavere brucia davvero.

"The fall of the mighty", la caduta dei bianchi nel Sudafrica post-apartheid, è inevitabile e ineluttabile, David torna a Cape Town per ritrovare il suo appartamento vandalizzato e saccheggiato, proprio come la casa di Mrs Curren alla fine di *Age of Iron*.

Segno che all'età di ferro non fa seguito un'età più morbida, bensì, tempi duri per i bianchi sudafricani. Come in *The House Gun*, di Nadine Gordimer, la vita borghese del protagonista viene devastata da atti di violenza, mentre cadono le barriere tra pubblico e privato. In questa realtà, però, la lotta per la sopravvivenza, la resistenza dei bianchi lascia spazio ad una nota di idealismo. La passione romantica, l'amore di Byron per Teresa, può rivivere nell'opera lirica che David si accinge a comporre, che gli toglie il sonno, che sarà l'eredità per le nuove generazioni, per quel nipotino che Lucy porta in grembo. Figlio della follia di una donna bianca in una fattoria africana, così come folle è il vecchio professore che scrive perché Byron e Teresa possano ritornare in questo mondo.

Nel suo stile lapidario, conciso e tagliente, questo solo sembra concedere Coetzee ai bianchi: vivere follemente nel Sudafrica odierno, per diventare persone migliori "A good person. Not a bad resolution to make, in dark times".

**A** *quoi rêvent les loups* è il settimo romanzo dell'autore algerino che si cela dietro lo pseudonimo femminile di Yasmina Khadra ed il cui successo in Francia (e altrove, viste le traduzioni soprattutto della sua produzione poliziesca) è legato in particolare al ciclo dell'ispettore Llob, pubblicato originariamente dalle Éditions Baleine di Parigi: *Morituri* (1997), *Double Blanc* (1997) e *L'Automne des chimères* (1998).

Dopo questa trilogia – che ha rivelato una maniera nuova di coniugare un genere, quello poliziesco, che sempre più mostra le sue numerose potenzialità letterarie – Yasmina Khadra ha modificato la sua produzione, abbandonando il *roman policier*. Non sono scomparsi, però, alcuni di quei tratti che avevano reso innovativo il suo modo di interpretare il poliziesco: la denuncia sociale, attraverso attacchi violenti ed aspri all'integralismo islamico che sconfinava regolarmente nel fanatismo più cupo e distruttivo, la critica durissima alla guerra civile, alla gestione corrotta e disonesta del potere, il ritratto di una realtà algerina contemporanea, fatta di massacri, vendette ed attentati, che è diventato tristemente familiare al lettore di Khadra.

Nella produzione narrativa di

Yasmina Khadra, *A quoi rêvent les loups*, Paris, Julliard, 1999, pp. 274

Marco Modenesi

Yasmina Khadra, quest'ultimo aspetto, sovente tradotto sulla pagina da una riproduzione dettagliata degli orrori del quotidiano algerino, è andato ampliando la sua presenza fino a sfiorare il parossismo, perdendo quella misura e quel difficile equilibrio che i primi romanzi sembravano riuscire a mantenere. Invece di scuotere il lettore ed obbligarlo così ad una riflessione, l'accumularsi quasi compiaciuto di carneficine raccontate nei minimi particolari rischia decisamente di allontanare e, nel migliore dei casi, di assuefare il lettore rispetto a tale realtà sociale. È questo, forse, il maggior difetto che inficia la qualità del sesto romanzo di Khadra, *Les Agneaux du Seigneur* (pubblicato da Julliard nel 1998), ma che pare essere stato corretto in *À quoi rêvent les loups*.

In questo romanzo, nulla, a livello di contenuto, è veramente nuovo per

i lettori fedeli di Khadra: il narratore instancabilmente impone la presenza di una realtà caratterizzata dagli attentati della guerra civile, dalla violenza della polizia, dall'atteggiamento a metà strada fra fanatismo e mafia dei gruppi integralisti islamici, dalle azioni, più o meno coordinate, del FIS ("Front Islamique du Salut social", oggi ufficialmente scomparso), del FLN ("Front de Libération National") o addirittura dei GIA ("Groupes Islamistes Armés"), lotte che talvolta sembrano echeggiare le opposizioni fra atavici clan avversi. In questo mondo in cui non è chiaro e soprattutto non è mai possibile riconoscere in modo definitivo il ruolo del manipolatore e del manipolato, Yasmina Khadra inserisce, però, una prospettiva d'osservazione nuova rispetto ai suoi romanzi precedenti e segue la storia, ma soprattutto i sogni (destinati tutti ad infrangersi) di Nafa Walid, giovane bellissimo che il cinema ha sfiorato per un istante, sufficiente a creare in lui il desiderio di poter entrare in quell'universo, fonte di fama e benessere, a pieno titolo.

In questa sua vana ricerca, Nafa Walid inizierà ad accettare lavori diversi (ai suoi occhi tutti temporanei) che lo mettono a confronto con la realtà



durissima della violenza che regna sovrana nell'Algeria del romanzo.

Attraverso una trama tanto articolata quanto limpidamente diretta dall'autore, Khadra mostra al lettore come, quasi senza accorgersene, Nafa scivoli sempre più verso quell'universo nero di violenza che, alla fine, lo inghiottirà.

Sia chiaro che mai al lettore è concesso illudersi per quanto riguarda il futuro di Nafa: le prime pagine del romanzo gli hanno già segnalato l'ultimo atto della sua esistenza. In questo modo, Khadra allontana ogni possibile distrazione per il lettore che deve, così, concentrarsi solo sulla

natura del percorso che conduce Nafa dal sogno all'incubo più atroce.

Nafa è, anche a detta dello stesso autore, rappresentativo della tragedia della gioventù algerina contemporanea resa vulnerabilissima (com'è lo stesso Nafa) dall'infrangersi sistematico e continuo dei sogni e delle speranze che essa nutre. Come Nafa, è consegnata, in questo modo, ad un sistema perverso e corruttore che sostituisce ogni valore sociale positivo con l'esatto suo contrario. L'itinerario di Nafa Walid è allora la trasposizione narrativa del percorso esistenziale seguito da molti di quelli che sono tragicamente approdati sulla spiaggia del terrorismo algerino.

Romanzo dal ritmo sicuramente meno incalzante di quello che attraeva in misura sensibile il lettore della produzione poliziesca, *À quoi rêvent les loups* offre una visione più intimista delle problematiche tipiche della narrativa di Khadra, prediligendo la focalizzazione sul destino, sulla deriva di un solo individuo la cui evoluzione psicologica, senza dubbio ben delineata e scandagliata in profondità, assegna al romanzo uno statuto quasi di documento sociologico che, amaramente, molto rivela al lettore che non conosce in prima persona la tragedia algerina e altrettanto ammonisce colui che, invece, dall'interno la subisce.

**C**ountry of My Skull (1998) è il primo testo apparso in Sudafrica sulla TRC, la Truth and Reconciliation Commission voluta da Nelson Mandela e presieduta dall'Arcivescovo Desmond Tutu come mezzo per venire a patti con un passato tragicamente segnato dall'apartheid e traghettare il Sudafrica verso la democrazia nel nome della verità e della riconciliazione. È dunque un testo centrale nel panorama culturale e storico sudafricano degli ultimi anni, ma è anche il resoconto sofferto di un viaggio verso la comprensione del cambiamento avvenuto nel paese di una famosa poetessa sudafricana bianca, di origine afrikaner, che cerca di allontanarsi da un background familiare e razziale non più sostenibile in termini storici e politici, e al tempo stesso riconosce che non potrà mai trovare una voce personale e poetica che non contenga tracce di quel passato e di quell'eredità.

Il libro nasce dal lavoro di reportage sull'operato della TRC svolto da Antjie Krog per la radio sudafricana, un'incarico delicato per la portata politica dell'evento, ma anche per le sue ripercussioni sulla storia personale e sull'identità della scrittrice. Nel testo l'autrice assume la sua veste poetica, mette a nudo il lato emotivo e creativo della scrittura che l'etica giornalistica non le ha permesso di esprimere nei servizi per la radio, e produce la sua "verità" su questo grande evento storico. È chiaro infatti che intende raccontare questa storia a modo suo, senza pretese di obiettività, nel tentativo esplicito di stabilire una connessione fra la scrittura e la vita, fra la sua identità di afrikaner e il lavoro svolto per la TRC,

Antjie Krog, *Country of My Skull. Guilt, Sorrow, and the Limits of Forgiveness in the New South Africa*, New York, Random House, 1999, pp. 403 (1<sup>st</sup> ed., Random House South Africa, 1998)

Annalisa Oboe

fra un modo di essere e di scrivere che era, e un modo diverso di essere e di scrivere che sta nascendo ora, e alla cui nascita siamo invitati ad assistere.

Contrariamente a quanto molti hanno affermato, la nascita cui si assiste in questo libro non è tanto quella del nuovo Sudafrica, quanto quella di un nuovo tipo di scrittura bianca, attraverso cui la Krog cerca di parlare simultaneamente a un pubblico di sudafricani neri, che sono stati vittime dell'aggressione bianca e ai quali il libro è dedicato, e di sudafricani bianchi, in particolare uomini afrikaner con alle spalle donne silenziosamente complici, che sono stati gli aguzzini nel periodo dell'apartheid e le cui colpe la scrittrice sente pesare su di sé. Questo doppio orecchio cui sono dirette le parole della Krog evidenzia fin dall'inizio le divisioni e le contraddizioni interne al testo, ed è sintomatico di una preoccupazione, quella riguardante il *per chi* si scrive, che emerge in molti scritti recenti di autori sudafricani. È una crisi che riguarda il nome del padre, l'eredità del passato e, in questo caso, della

lingua afrikaans, che investe in pieno la voce della scrittrice, le cui parole sono alla ricerca di un orecchio nuovo, una nuova genealogia in cui dirsi e scriversi, perché per lei è diventato impossibile parlare con e alla lingua degli antenati.

Il testo dibatte dunque una problematica comunicativa che è alla base dell'esistenza stessa della TRC e del cosiddetto nuovo Sudafrica: la voce che parla ha bisogno di un orecchio che ascolta, e parlante e destinatario ora non possono più essere gli stessi degli anni dell'apartheid. La donna che con il cognome afrikaner scrive un libro in inglese dedicato alla vittima nera firma un atto di discontinuità, compie un gesto radicale che denuncia l'impossibilità di continuare secondo gli schemi della tradizione e cerca nuovi percorsi della voce e del sentimento, anche se solcati da lacerazioni non marginabili.

La questione della voce nel testo è filtrata attraverso una tessitura di voci: la parola poetica e nevrotica della Krog forma un palinsesto strano e spesso stridente con le storie atroci di violenza raccontate alla TRC, e al contempo s'intreccia ai discorsi autoritari della sua gente, dei padri e dei fratelli, ma anche della madre scrittrice, portavoce di una cultura afrikaner monolitica, conservatrice e essenzialmente razzista. La Krog sa che è solo disconoscendo la lingua afrikaans e riportando tutte queste voci in inglese nel suo testo che potrà avvenire un seppur parziale taglio del cordone ombelicale e un allontanamento liberatorio dalle colpe degli afrikaner. Infatti si chiede: "Come faccio a vivere con il fatto che tutte le parole usate

per umiliare, tutti gli ordini di uccidere appartengono alla lingua del mio cuore? Alle udienze, molte delle vittime hanno riprodotto fedelmente parte delle loro storie in afrikaans come prova delle impronte sanguinose lasciate su di loro". Scrivendo in inglese la poetessa sacrifica la lingua del cuore e compie una trasgressione linguistica che, se da una parte le renderà difficile conservare le proprie radici storiche e culturali, dall'altra le darà la possibilità di rinegoziare porzioni del passato alla ricerca di una identità svincolata da atti e memorie non condivisi/bili.

C'è in questo libro un senso drammatico di cesura fra il vecchio e il nuovo, la necessità di progettare un'altra vita, il bisogno di una rinascita. Ma la Krog parla di questa rinascita in modo ambiguo e sofferto. Il testo, realisticamente, presenta forti dubbi sulla possibilità per i bianchi sudafricani di trovare un'identità nuova.

All'inizio c'era la vista. Il vedere infinito, che riempiva la testa di cenere. Niente aria. Né fibra in movimento. Ora alla vista si aggiunge la parola e l'occhio sprofonda nella bocca. Presente alla nascita del linguaggio di questo paese.

E ci spazza via. Come un fuoco. (p.29)

Lo sviluppo qui tracciato, che lega il nuovo inizio al vedere, all'essere testimoni attraverso gli occhi, e poi al rendere testimonianza (che è esattamente ciò che è stato promosso dalla TRC), è quello della lingua della nazione da cui gli afrikaner sarebbero esclusi. Ma questa esclusione si può leggere anche in un altro modo: dal resto del libro parrebbe che il 'noi' che viene spazzato via sia un'identità afrikaner che non è più in grado di contenere l'autrice. Il suo passato, la sua alleanza, il suo rapporto con la lingua è cancellato, ed è lei a dover inventare un altro modo di esprimersi.

Auteur de pièces, metteur en scène et comédien, titulaire d'un Doctorat en Études Théâtrales, Koffi Kwahulé est l'un des hommes de théâtre les plus féconds et prometteurs de notre fin de siècle. Né à Abengourou (Côte d'Ivoire) en 1956, il réside à Paris depuis longtemps.

*La dame du café d'en face* est une pièce composée de deux parties. La pre-

In un contesto in cui la razza e il colore della pelle sono determinanti, l'autrice stabilisce un parallelo fra la trasformazione in atto nella sua scrittura e il cambiar pelle. L'ultima sezione del libro, intitolata "Down to my last skin", ha come conclusione una poesia in cui la Krog afferma che le migliaia di storie che ha ascoltato come giornalista della TRC hanno determinato in lei un cambiamento profondo: "... because by a thousand stories/ I was scorched/ I am changed forever". L'immagine della pelle bruciata non è una scelta innocente in un racconto che spesso si sofferma sulla violenza perpetrata sulla pelle dei neri: parla iconicamente di sofferenza, di cicatrici perenni. Ma è anche un'immagine che esprime il desiderio di liberarsi della pelle che lega l'autrice alla casa ancestrale degli afrikaner. Qua e là nel testo ci sono riferimenti precisi alle somatizzazioni legate all'esperienza della TRC. Un giorno la Krog si alza con la faccia gonfia, la testa le prude, il corpo allo specchio non si riconosce e pare rifiutare proprio l'identificazione con la razza di appartenenza – è come se volesse una pelle diversa, forse bruciata e scura. La pelle nuova sarà il segno che la nascita di un nuovo linguaggio e di una nuova discendenza è avvenuta.

Molte recensioni hanno sottolineato che *Country of My Skull* è un documento prezioso in quanto dà voce a chi finora è stato senza voce, ma questa prospettiva (che privilegia le testimonianze che la Krog inserisce nel testo rispetto al filo narrativo più intimo della sua personale confessione) sembra decisamente fuorviante, sia nel senso che i neri hanno sempre avuto una voce (solo che non è stata volutamente ascoltata), sia perché la Krog mi sembra più preoccupata a discutere che tipo di voce lei stessa possa avere, quanti strati di pelle e identità dovrà perdere prima di essere nuovamente udibile. Il filo che

tiene insieme il racconto è l'incubo di essere intrappolata da nome, razza, discendenza, dati oggettivi che lei non può negare: "Will I forever be them – recognizing them as I do daily in my nostrils? Yes. And what we have done will never be undone. It doesn't matter what we do". Il "noi" usato qui è un noi diviso in se stesso, un noi che quando parla di sé si guarda da fuori e non vorrebbe doversi pronunciare, ma la cui esistenza, che non può essere negata, le preclude la possibilità di far parte di altri "noi". È la TRC a darle qualche momentanea speranza di condividere altri 'noi', per esempio in un momento di grande intensità emotiva a conclusione delle sedute, quando tutti i presenti si alzano in piedi a cantare l'inno nazionale in seshoto. Attraverso il canto la Krog sperimenta un momento esilarante di condivisione, ma non è facile entrare nella nuova collettività, e il suo corpo dovrà farsi a pezzi, letteralmente sciogliersi in lacrime (distinguendosi così dai veri afrikaner che non piangono mai), perché lei si possa immaginare, per un momento, parte del nuovo paese e sia in grado di dire 'noi', 'nostro', 'mio', di sentire che appartiene a un cuore nero e che può essere amata da quel cuore nero.

Il discorso di Antjie Krog in *Country of My Skull* rimane comunque un discorso bianco, costruito attorno a un desiderio: non tanto al desiderio di essere nera, quanto di farsi accettare da un orecchio nero. Per la scrittrice questo significa avere il permesso di rivolgersi a tutti i sudafricani, non solo ai propri padri, con un racconto che cerca di dire che cosa significa essere bianchi a un pubblico per cui il bianco può rappresentare un interesse davvero marginale, e che è consapevole delle contraddizioni e delle limitazioni implicite in questa operazione, perché il tempo dei padri è finito, ma non c'è modo di sfuggire alla loro eredità.

Koffi Kwahulé. *La dame du café d'en face / Jaz*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998, pp. 90

Nataša Raschi

mière est traversée par le bavardage insensé de Madame Becquart à propos du fait que son mari l'a trompée

avec la dame du café d'en face, qu'ils habitent un ancien cabaret autrefois boucherie et qu'elle aime se pisser dessus devant les gens "rien que pour sentir la chaleur ramper entre les cuisses" (p. 13). Ils ne s'aiment pas, mais ils restent ensemble pour ne pas être seuls. Ils n'aiment pas non plus leur fille Monique, parce qu'à leur avis elle veut seulement leur héritage. Pour ne rien lui laisser, la vieille dame dépense tout ce qu'elle a dans

des objets ou des travaux d'aménagement parfaitement inutiles. Ils n'aiment pas non plus leur nièce Sandrine, vu qu'ils se trompent souvent de nom et qu'ils la critiquent en son absence. Il n'y a pas d'amour dans cette pièce, parce qu'ainsi que l'explique Monique "nous avons toujours vécu les uns contre les autres, recroquevillés sur nous-mêmes..." (p. 45). Ce qui compte est seulement le sang des Becquart qui doit s'éterniser coûte que coûte. Pour cela, Monique a eu Sandrine de son père, son mari ne pouvant pas lui donner d'enfants.

La deuxième partie est entièrement centrée sur le rituel d'initiation auquel le fiancé de Sandrine doit forcément se soumettre s'il veut entrer dans cette famille. Il doit démontrer qu'il sait se battre pour atteindre son but en laissant de côté ses scrupules de jeune homme bien élevé. Après le rituel nous assistons à une nouvelle discussion à propos de l'héritage et à la reprise du même dialogue absurde du début entre les deux vieux. L'action se referme là où nous l'avions trouvée, sur ce même salon immobile et figé, sur les bavardages d'une vieille à la mémoire troublée et maniaque, et d'un vieux qui a passé toute sa vie en faisant semblant de rien, "en apnée... j'ai fait le mort" (p. 29).

Jaz est un monologue. Une femme raconte l'histoire de Jaz qu'elle dit être une amie. Celle-ci habite "une chambre de bonne au sixième... il n'y a pas de vécés dans sa chambre" (p. 58). Il lui faut sortir de chez elle, descendre et déboucher souvent ces toilettes communes. Une telle situation d'abandon et de dégradation constitue déjà une anticipation de ce qui suivra. Jaz

est violée par un voisin dans ces mêmes toilettes et cette action monstrueuse se répète jusqu'au jour où elle ne trouve la force de le tuer. Se délivrer de cet individu ne lui suffit pourtant pas, parce que son mal n'est pas seulement physique, mais surtout psychologique : il la ronge du dedans. Seulement à la fin, nous découvrons que Jaz n'est pas une amie, mais c'est cette même femme seule sur scène dès le début, qui ne se lasse pas de raconter son histoire comme pour se libérer de ce poids terrible.

Les situations présentées par Koffi Kwahulé révèlent une condition existentielle sans issue. Les violences et les crimes, les actes néfastes racontés ou imaginés, l'idée omniprésente et accablante du sang, parcourent de long en large cet univers dramatique teint d'une sombre négativité. Dans les textes étudiés, l'on remarque surtout le manque de tout lien affectif entre les différents personnages, il n'y a ni amour ni amitié. Même les mariages, pourtant sacrés et indissolubles, ne résistent que par intérêt ou par peur d'une irrémédiable solitude. Et le problème de la communication se pose ici dans toute sa gravité, vu que chacun est tellement replié sur lui-même qu'il ne peut pas écouter l'autre.

Ces œuvres s'imposent pour leur universalité et actualité : elles portent sur scène un aspect de l'existence de l'homme moderne et en étudient à fond ses points névralgiques. Le dramaturge montre certains aspects problématiques, mais il ne nous en donne pas la clef de lecture.

Peut-être le secret de cette production réside-t-il vraiment dans cette morale de l'attente et de la suspension du jugement. Le but de l'écrivain semble être celui de secouer les consciences, pour conduire à une réflexion et à un dialogue constructifs. Il serait trop facile de fournir des solutions toutes faites sur la scène. S'il existe de possibles points de rencontre, paraît suggérer Kwahulé, au-delà des préjugés, des intégrismes idéologiques ou des schématismes disciplinaires, ceux-là ne deviendront effectifs qu'à travers un long et difficile parcours de connaissance, d'échange et de médiation entre des systèmes de valeurs différentes.

La langue utilisée par l'écrivain est un chef-d'œuvre de finesse, tellement soignée et ciselée qu'elle anime et enrichit l'action. Il suffit de rappeler les refrains répétés jusqu'au paroxysme de *La dame du café d'en face* ainsi que les noms de lieux comme "Place Bleu de Chine" (p. 57) ou "rue Jaune d'œuf" (p. 58) qui s'étalent sur l'univers cauchemardesque de l'immeuble affreux de Jaz.

Ce dernier titre paraît suggérer une possible relecture des pièces de Koffi Kwahulé comme si elles étaient des morceaux de musique jazz. Le rythme de basse continue représenté par la parole sortie d'un griot moderne évoque et scande la globalité du quotidien. Les voix levées dans chaque texte en constitueraient par contre des variations qui s'ajouteraient progressivement, comme des leitmotiv. Pourtant, la parole n'est pas ici généalogie, ni témoignage : elle devient un moyen pour exorciser sa peur de vivre.

Alain Mabanckou est l'un des plus jeunes poètes francophones et ses ouvrages s'inscrivent sur le chemin tracé par les grands noms de la littérature congolaise. Extrêmement prolifique et déterminé, il a su enrichir et renouveler sa production. Il peut déjà compter cinq recueils de poèmes à son actif et, en plus, il nous a fait preuve de son talent dans la prose : une nouvelle en 1996 et un roman deux ans plus tard.

Les arbres aussi versent des larmes commence par l'évocation de la solitude et de la marche erratique qui caractérisent toute sa production : "je sais à présent / que dans la forêt dense / de la solitude / l'homme retrouve sa

Alain Mabanckou, *Les arbres aussi versent des larmes*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 144

### Nataša Raschi

nature / primitive" (p. 17). La douleur permet au poète de récupérer l'essence de l'être humain, de plonger au fond de soi-même, là où il semble avoir perdu tout point de repère : "je ne sais à quand remonte hier / de quoi sera fait demain / où sonder l'abysse du futur" (p. 19). L'unique chance consiste dans cette marche dont il parle en termes d'aventure, de pro-

gression et de découverte. Tout ce qu'il voit est désolant, abandonné, comme l'âme du pèlerin. Le paysage est complètement décharné et pourrait se situer n'importe où.

Progressivement, l'attention du poète se focalise sur le passage dévastant de ces "[...] autres civilisations / celles des explorateurs / et des conquêtes / il reste de cette hybridation / un chemin de fer impraticable / des têtes de locomotives / et des engins concasseurs fossilisés" (p. 28). Même si tout est ravagé, rouillé et morcelé, ce qui compte le plus est la persistance des traces de jadis, parce que "là où tout homme est passé / l'empreinte s'éternise" (p. 31). Si cela

est donc valable pour le passé, le poète aussi voudrait éterniser son passage et inscrire son aventure dans le futur: "pour ceux qui suivront mes traces" (p. 32).

Dans le deuxième volet, les souvenirs qui ont le pouvoir d'effacer toute distance avec la patrie sont teintés de lyrisme. Le Congo natal n'est jamais cité, mais on le reconnaît à plusieurs reprises. L'exil, en tant qu'éloignement et déracinement, n'appartient pas à la nature humaine, s'il est vrai que "on ne naît pas migrateur / [...] l'immensité demeure un affront" (p. 60-61). Cependant, une fois que le voyageur y est condamné, l'espace représente le défi à relever et à franchir.

Des images d'hypothétiques Nord/Sud s'entrecroisent dans la troisième partie et les souvenirs reviennent alourdis comme après une longue fatigue, celle de la marche sans repos. La déchirure du manque est maintenant perçue du point de vue de ceux qui sont restés et le poète nous offre l'image la plus attendrissante: "il est encore dit / dans le village d'où je viens / que les arbres aussi versent des larmes" (p. 80). Face à cette douleur généralisée, le poète lance un message d'espoir et révèle la nécessité de la situation vécue. Il annonce alors la naissance du "pays à venir" (p. 82 et p. 94) à partir "[...] des cendres / de la désillusion" (p. 82).

La quatrième et dernière section est toute entière consacrée à la conquête et à la construction définitive de ce "pays à venir", mais le dernier danger se prépare. Le poète assume alors la fonction de porte-parole et exhorte à ne pas laisser vaincre "l'oubli [...] la pire / des injures" (p. 100). Face aux ennemis imaginaires qui "[...] ont des coupe-coups / des pilons / des lance-pierres / et des catapultes" (p. 105), il oppose la force sempiternelle et primordiale des "[...] masques muets des esprits / (qui) vont retrouver la parole" (p. 106). L'auteur conclut en répétant un refrain qu'il avait déjà tracé: "je me dirige depuis / vers les pères / de la conciliation / avec les

fragments / de ce pays-là" (p. 45 et p. 111). Ce dernier poème pourrait assumer la fonction de *leitmotiv* dans la création d'Alain Mabanckou: le poète serait alors celui qui doit indiquer et atteindre le chemin de l'espoir et de la paix à partir des débris et des erreurs du passé. Il peut les sentir et les voir mieux que quiconque et c'est pour cette raison qu'il a une mission à poursuivre. En guise de conclusion, il insère aussi des *Versets*, sorte de brèves formules ou de maximes éparses.

Les poèmes se balancent comme éternellement suspendus dans l'incertitude consubstantielle à la nature humaine. Les thèmes choisis reflètent ce balancement. La femme peut être la mère, mais aussi d'autres amours qui ne pourront jamais détruire la priorité historique et fondatrice de ce premier sentiment. L'espace se confond parmi les souvenirs et les images de la réalité vécue, l'ici et l'ailleurs peuvent se référer à l'Afrique saignante, mais également à tout pays meurtri. Deux choix occupent de la même façon les préoccupations du poète, mais entre marcher et s'arrêter c'est le premier qui l'emporte. Les poèmes relèvent de l'étonnement du je, mais aussi de la réflexion du nous.

La poésie d'Alain Mabanckou est pénétrée par le mystère. Il ne se contente pas des façades, ni des réalités préétablies. A cela correspond une connaissance fine et aiguë, s'il est vrai que la mission du poète est celle de devancer "[...] la chronologie / des songes / pour inscrire la renaissance / sur l'écorce / de la réconciliation" (p. 111). Le poète deviendrait alors le sage au pouvoir visionnaire qui assume sa fonction de guide en mettant toujours à la première place l'espoir vainqueur.

Alain Mabanckou dévoile son côté intimiste et nous donne des passages d'un lyrisme admirable, mais il est également disposé à l'extase spiritualiste. L'effort de tracer un chemin pour tous les autres donne à l'aventure du poète l'allure d'une mission héroïque: "inventer des espaces interminables / des fleuves turbulents /

des espaces qui violent / les nombres et les dates / afin d'ensemencer la fixité / du territoire" (p. 37).

Nous aimerions nous arrêter sur l'image de l'arbre dont parle Jacques Chevrier dans sa *Préface* au volume. Ce symbole est omniprésent dans ses poèmes et renferme le dualisme suggéré plus haut. Ce même arbre donne le titre à tout le recueil et son évocation nous fait immédiatement saisir la déchirure causée par l'exil: "il est encore dit / dans le village d'où je viens / que les arbres aussi versent des larmes / lorsque perdue / l'absence des oiseaux / sur leurs branches" (p. 80).

L'arbre établit la relation avec le monde souterrain par ses racines et ce ciel vers lequel ses branches tendent inlassablement. Ainsi que l'explique Gilbert Durand: "l'arbre a tendance à se sublimer, à verticaliser son message symbolique. [...] C'est toujours sous le double aspect, de résumé cosmique et de cosmos verticalisé, que se présente l'image de l'arbre" (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, pp. 392-393). Mais G. Durand se souvient également de l'enseignement de Bachelard et il continue: "Par sa verticalité, l'arbre cosmique s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qu'est l'homme" (*Ibid.*, p. 395).

C'est justement sur ce principe que Alain Mabanckou fonde sa grandeur. En centrant son discours sur les incertitudes et les dualismes de tout homme il se fait le chantre de l'humanité et l'interprète du dissidente consubstantiel à la nature humaine. D'un côté, il reste fidèle à la tradition par le recours aux multiples symboles dont son chemin est parsemé, mais de l'autre il expérimente la quête du moi et indique le chemin pour bâtir "le pays à venir". Son aventure reste parfaitement dessinée et tout un chacun peut s'y retrouver. Le poète n'a pas de réponse toute prête, mais il n'a pas peur non plus de s'impliquer jusqu'à mettre à l'épreuve son *je* mille fois, en tant qu'homme investi d'une mission extraordinaire.

Moses Isegawa, *Cronache africane*, Milano, Frassinelli, 2000

È stato appena pubblicato in italiano dall'editore Frassinelli di Milano il romanzo *Cronache africane*, dell'ugandese Moses Isegawa, romanzo originariamente comparso in Olanda nel 1998 con il titolo *Abessijnse kronieken*

## SEGNALAZIONI

(*Cronache abissine*) e poi tradotto, o in corso di traduzione, in Gran Bretagna da Picador Macmillan, in Germania da Karl Blessing Verlag, in Francia da

Albin Michel, e anche, da vari editori, in Finlandia, Danimarca, Norvegia, Svezia, Polonia, Portogallo, Spagna, e paesi di lingua spagnola.

Sembra che il romanzo sia stato salutato dai media come una pietra miliare delle letterature d'Africa, e viene reclamizzato quale nuovo capolavoro a livello mondiale; mentre l'au-

tore, un ugandese che ha studiato per diventare prete cattolico, ma che ora insegna storia in Olanda, è sconosciuto nell'ambiente letterario, e con questa sua prima uscita desta quindi viva curiosità.

Cronache africane è un corposo romanzo fiume narrato in prima persona, come un'autobiografia organizzata a formare un Bildungsroman, da un protagonista rocambolesco ed elusivo, che in un linguaggio grottesco e violento – che nella versione italiana si compiace di di toni crudi e di scelte volte a effetti di rozzezza – percorre la propria storia individuale e ricuce brandelli di vicende e di luoghi. Un'infanzia scombinata e cattiva, ambientata nel villaggio ugandese, si salda con un'adolescenza costretta nelle maglie della sgradevole disciplina di uno squallido seminario cattolico, e quindi con una sequela di esperienze picaresche, che attraversano l'Uganda sfregiata prima dagli

orrori della dittatura di Idi Amin, poi dalle atrocità della guerra e della rivoluzione. La parabola africana si protrae con inquadrature dalle tinte fosche e violente anche in Europa, ad Amsterdam, dove approda l'ancor giovane eroe trasformato in emigrante extracomunitario.

Se per certi versi il romanzo rivela l'insegnamento di grandi classici africani quali *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* di Ayi Kwei Armah, *Season of Anomy* di Wole Soyinka, e anche *The Famished Road* di Ben Okri, soprattutto per il taglio sarcastico e il visionarismo orrifico e allucinato, le ossessioni coprofaghe e l'insistenza sulla deformazione grottesca, per altri esso lascia perplesso il lettore, che avverte, nel clamore della sarabanda, l'assenza di una capacità di sguardo complessivo, che possa ricomporre le mille membra troncate e recise, gli arti sparsi e sanguinanti, il ghigno e il lazzo perenni, in un discorso più

ampio e compassionevole.

Nel seguire l'itinerario schizoide del protagonista è sembrato spesso di veder scorrere sotto i nostri occhi le sequenze cinematografiche e fotografiche di tanti documentari sull'Africa che ci regalano quotidianamente immagini di orrori, corpi sanguinolenti e mutilati, ventri gonfi di fame, e ridde di kalasnikov e AK47 che sparano all'impazzata, in una corsa insensata e senza fine.

Lo spessore del libro – inteso in senso più materiale che metaforico – ha tuttavia reso impossibile compiere una analisi tranquilla e ragionata prima della data di chiusura de *Il Tolemeo*; si rimanda quindi al prossimo numero della rivista per una vera e propria recensione, e ci si limita qui a segnalare l'uscita di un libro degno di attenzione.

Itala Vivan



# Australia

Judith Wright, poet, conservationist, campaigner for Aboriginal and white reconciliation, and activist. Born: Thalgarrah Station, near Armidale, NSW, May 31, 1915.

Died: Canberra, June 25, 2000. Her family is listed in the *Pioneering Families of Australia*.

Many of my generation of Australians, still at school in Queensland in the 1940s, responded instinctively to Judith Wright's great themes and to her moving, sure, varied expositions in masterpieces such as "Woman to Man", "Bora Ring" and "Bullocky". More often than not, these poems were available only in mimeographed copies or at readings by those appreciative University lecturers who were also her fellow-poets and who travelled the length and breadth of the states of Australia for the Commonwealth Literary Fund lectures.

These poems embodied the spirit of the people of an Australia which had emerged strengthened from the fearful anguish of World War II. They were increasingly aware of each individual's human condition and of the country's remarkable strengths and debilitating weaknesses. All of these subjects were to occupy her attention- as a poet, commentator, critic and activist for Aboriginal rights and for the environment- till the day of her death. Judith Wright has been justly hailed as Australia's conscience. Tom Shapcott, an outstanding creative writer and arts administrator, stated in his Obituary in the *Australian Book Review* August 2000 that she

came to poetry through landscape, heritage and the Second World War.

What distinguishes Wright's achievements has been, from the outset of her career, a passionate commitment to the transforming power of poetry. Even in her later poems aus-

## Judith Wright's Ethical Pilgrimage: a personal tribute

Bernard Hickey

tere and despondent but never resigned, it is the intensity that commands us to hear, to listen. The early Judith Wright poems have become part of our acknowledged Australian heritage, but for those willing to read and listen, the later poems not only tighten our attention; they also broaden our understanding of the poet's range and sometimes even ferocious energies.

The later poems have been seen as a component of Judith Wright's fabulous commitment to environmental issues and Aboriginal rights and her prose books remain powerful testimony to her conviction – and her influence. She will be remembered as a leader and a pioneer in these fields.

But it is in her poetry that Judith Wright will be longest remembered. She was, quite, simply, the greatest among us.

Even though Judith was born and bred on the New England Tableland and lived her final years at Braidwood, near Canberra, she is very much identified with Queensland both in Brisbane, during the crucial times of World War II and later in the Tambourine Mountains till 1975. This "Queensland" period saw Judith's greatest period as a poet and as well her first effective environmental work in saving Fraser Island from silicon mining and the Great Barrier Reef from oil drilling. A family record of

this period, namely a portrait painted by Charles Blackman in 1955 of Judith, with her husband and mentor, JP McKinney, and daughter Meredith, was recently donated by Barbara Blackman to the National Portrait Gallery, Canberra, to mark Judith's 85th birthday. This is a valuable visual record of Judith's union and later marriage to J.P. McKinney.

Thanks to long-standing friends of Australian studies in Italy we have been able to keep in touch with what Australians at home are thinking, adding to the wealth of material made available in Veronica Brady's fine biography. Mark O'Connor, himself a fascinating poet with a magnificent environmentalist track record, presented a Eulogy at the Crosby Morrison Auditorium, Canberra, on the 25th of November 1999, to mourn the death of Judith Wright the poet. This event took place some 7 months before her physical death, and was a result of her declaration to write no more poems until she was ninety, because she wanted to concentrate on urgent environmental prose. Mark kindly made his comments available via his e-mail: [marko@canberra.teknet.net.au](mailto:marko@canberra.teknet.net.au) - website: [www.olympicpoet.com](http://www.olympicpoet.com).

He spoke of her contributions to Australian literature, as the author of some 30 books, as well as her achievements, having been awarded many honours for writing including the Queen's Medal for Poetry, NSW Premier's Special Award for Poetry, Asian World Prize for Poetry, Britannica Award for Literature, ANU Creative Arts Fellowship, and the Robert Frost Medallion, and that International PEN in Australia nominated her for the Nobel Prize in the 1990s.

In his tribute O'Connor describes a woman who is loved as both a poet

and an activist, and he maintains that the core of Wright's writing is love, a central theme that ties together her three pre-eminent causes: preservation of the environment, dignity and rights of the Aboriginal people and the rights of women. He declares that her role as an activist drew her away from her "great talent", and mourns the loss of the poems never written because she was an activist as well as a poet. However he does also acknowledge the fact that poetry itself can be a very effective form of activism, stopping bulldozers, not because they preach but because they celebrate and communicate a dedicated love for our country.

He goes on to describe her contributions to the environmental movement as Co-founder of the Queensland Wildlife Protection Soc., influential in protecting the Barrier Reef, and Honorary Life Member of Australian Conservation Foundation (she triggered its foundation). She also edited the Whitlam Government's report of the National Estate, and started the "Population Debate". In addition she was a patron to "Australians for an Ecologically Sustainable Population" AESP, a community organisation formed by people who wanted to address environmental issues they thought were being overlooked. This Eulogy was updated after her death on the 7 June 2000.

Australian newspapers gave wide and respectful coverage of her death.

On 30 June 2000, a Queensland tribute was organised for her friends by the University of Queensland Press. Mr Muller General Manager, Queensland University Press talked about UQP's connections to Judith Wright and read a tribute from Anthony Lawrence, Judith Rodriguez, and others. Val Vallis gave a speech on behalf of a generation of poets who knew and loved Judith; Sam Wagon Watson read *Surfer*, Paul Sherman read *Legend*, then participants met informally to celebrate Wright's life and works.

At the meeting, those present also recalled Wright's long-time concern for the Australian Aborigines and particularly those in New England, in Southern and Central Queensland. This concern was epitomised by her friendship with the late Oodgeroo Noonuncaal (formerly Kath Walker)

of Stradbroke Island, as well as the fact that recently, just a few days before her 85th birthday she, albeit extremely frail, was enabled to lead the national Reconciliation March.

Paul Sherman appropriately chose her energizingly joyful *Legend* for his reading, so applicable to her manifold achievements. The conclusion runs:

The blacksmith's boy hung the rainbow  
  |on his shoulder,  
Instead of his broken gun.

And the rainbow shone as brilliantly  
  |as the sun,  
All the world said, Nobody is braver,  
  |nobody is bolder,  
Nobody else has done  
Anything to equal it; He went home  
  |as easy as could be  
With the swinging rainbow  
  |on his shoulder.

A few personal/professional comments are in order here. The poetry of Judith Wright as well as the prose of Patrick White came at the right time. Australians were already conscious of the mythic qualities of their island-continent and its inhabitants, through the paintings of Nolan and Boyd. I, for one, can never forget Val Vallis's lessons in Venice in the early 70s on "Bullocky", its supreme technical achievement, its unchallengeable affirmation:

The prophet Moses feeds the grape,  
And fruitful is the Promised Land.

This poem had an effect which only Judith could have created.

Here it is worthwhile adding that "Bullocky" can be fruitfully seen in a larger context. Many have considered it a prime example of myth-making in contemporary Australian writing- Its is base firmly on many Australian received ideas: the superhuman efforts of the first settlers, heroic deeds within a tragic view of man, the celebration of these feats in the so-called "legend of the nineties" as contained in verse, prose and painting, the final acceptance of the fact that the secular Eden had been achieved. It is, however, its mythopoeic qualities which place it in a new class. Wright, while remaining true to observed facts, fuses two types of myth, which, following Northrop Frye, can be called the Apocalyptic and the Demonic. The Demonic could be read

as a statement of pioneering, in this context the search for a secular Eden , which considers the world as it was before the human imagination begins to work on it and before any image of human desire, such as the city or the garden, has been solidly established.

In the mid-70s, I-with Giovanni Di Stefano-had a most rewarding time preparing the anthology, *Da Slessor a Dransfield. Antologia della poesia australiana moderna: mito, società, individuo*, which was launched brilliantly by Nantas Salvalaggio at the Australian Symposium, Ca' Foscari University in Venice, 1977. Afterwards, I arranged to meet Judith in Australia and she said "Thank you for sending the anthology. My poems are so much better in Italian than they are in English."

Another of Tom Shapcott's recollections is vital here:

At the very first talk I heard Judith Wright give, in Queensland University in 1956, she made the statement, in passing, that I have never forgotten. "The transformation of the image into something more and other than itself is true poetry." (ABR, August, 2000).

The final word for this recollection goes to Paul Sherman, Australian Writer in Residence in Venice in the 1980s, and a regular visitor to Bologna and Lecce. He is an extraordinarily fine occasional writer, a most difficult accomplishment in any context, particularly so within the nuances of the multiform Australian tradition. In the following poem, "South of her days' circle", the reference is clearly to Judith's classic, "South of my days":

### South of her days' circle

Today she died, our great old-timer  
More than your mundane daily rhymers  
Through rhyme she would, if heart dictated  
An image best thought rhyme translated  
At eighty-five her circling soul  
Crept home and brushed its

  |southern pole-  
That Tableland, broth of her blood  
Headwaters of the lifelong flood  
That softened an obstinate rocky land  
Ploughed by the pen of her loving hand  
With alluvial verses, pulsing strong  
Swelling a droughtless billabong  
Deep mirror where we saw displayed  
Each loving light, each guilty shade.

For most general readers the first and immediate association conjured up by the name Frank Hardy is *Power without Glory*, his novel about the Carringbush working-class lad, John West, whose ruthless corruption of legal, political and law enforcement leaders delivered him wealth and power in Melbourne earlier this century. The figure of John West was as transparently a portrait of the real John Wren as Carringbush was a thin verbal disguise for Collingwood. Published in 1950, *Power without Glory* immediately entered the maelstrom. Wren, still living, brought a charge of 'criminal libel' against Hardy, an oddly archaic legal recourse, carrying a very severe prison penalty, dictated by Wren's choosing to nominate his wife, Ellen, as the object of the defamation. At the same time, the Hardy case became embroiled in arguments and controversy surrounding the Communist Party Dissolution Bill of 1950 and the referendum on that question in the following year.

*Power without Glory* was Hardy's first novel. It is a persuasive, dramatic and flawed anatomy of corruption, but artistically, as Paul Adams shows, it did not come 'out of the blue'. Hardy had begun writing his Benson's Valley stories in 1944 and in these the fluid mix of fact and fiction, 'real life' and imagination, was already becoming one of Hardy's preferred modes. This was not only because he had a natural capacity to spin a yarn; it was also a consciously constructed narrative strategy, his own particular version of the endlessly conjured-with relationship between 'truth' and fiction. Adams's suggestion that while the shifting dynamics of the real and the invented in the early legends of Benson's Valley 'would not register as important for the wider audiences outside Bacchus Marsh', (on which Benson's Valley was based), they nevertheless anticipated 'Hardy's attempt in *Power without Glory* to construct an urban folk tale from the Wren legend.'

This is well said and is a good example of the literary-critical insight

Joseph Furphy's great novel, *Such is Life*, was neglected for years before A.D. Hope suggested, rightly, that its quirky, autodidactic sprawl embodied a quite revolutionary theory of fiction.

This snippet of literary history has some significance for Murray Bail's

Paul Adams, *The Stranger from Melbourne: Frank Hardy, a literary biography 1944-1975*, Nedlands, Western Australia, University of Western Australia Press, 1999

Brian Matthews

Adams brings to the task of 'stitching' together 'Hardy the writer and Hardy the public/private historical figure' against a background of 'the halcyon days of Australian communism in the 1940s [through to] the Soviet invasion of Czechoslovakia in 1968'. Adams shows that this process of stitching must encounter not only the inevitable fault lines and opposing tensions that threaten the rounded integrity of any complex personality, but also a particular and potentially disastrous division of the self which was exclusively the outcome of Hardy's own political commitment intersecting and clashing with his literary aspirations. Shocked by Khrushchev's Twentieth Party Congress revelations, Hardy tried to encapsulate them within a critique of the 'toadyism, doctrinairism and limitations on democracy in the Party which flowed from [the Cult of the Individual]'. Such observations, along with his demand for the release and distribution of the text of Khrushchev's speech, set Hardy on a reluctant collision course with the Party. Adams's depiction of Hardy's 'dividing self', a critical component in which was his 'shift to a position of liberal dissent', is one of the several noteworthy achievements of *The Stranger from Melbourne*.

This is a demanding book, dense in the best sense of the word, yet never ponderous, always lucid and accessible. Adams has what might be called a very dinkum prose style. It is without frills, yet easily accommodates at one end of the spectrum, a dry wit ('Hardy had to demonstrate that his book had

not "breached the peace": a difficult task for a Communist at the height of the Cold War') and at the other end, sophisticated critical language that never degenerates into jargon or self regard.

He is perhaps too impressed by Hardy, though. I think a book like this might have more stringently begun the task of re-assessing Hardy who seems to me to have been an extraordinarily uneven novelist, not only uneasy with the genre, as Adams shows and concedes on occasion, but actually overwhelmed by shifting and never fully comprehended notions of the 'literary' and the role and nature of imaginative transformation of experience. Adams's analyses of the fiction are illuminating and impressive but often also rationalising, justificatory. One of the test cases, no doubt, is *But The Dead Are Many* which Adams defends with some success against charges of obscurantism but which I think remains fatally open to the further accusation of pretentiousness.

Not just the pretentious but the related grandstanding side of Hardy needs cautious scrutiny. Some of his diary entries sound to me like they were written to be quoted: 'I have a wish to escape rising in me . . . I think of a place apart, a tower or perhaps a lighthouse where I might devote myself to literature, music, drawing.' You feel like saying, 'Come off it, Frank!' or letting Hardy's own Billy Borker say it for you.

Hardy complained that he did not get his due attention from the literary-critical 'establishment' but, as Paul Adams intriguingly observes, he 'made the mistake of misconstruing the dominant literary positions as modernist. [In fact] the left and the right were both opposed to experimental modernism'. This is an astute, if necessarily controversial perception. There are many like it in *The Stranger from Melbourne*, which gives a satisfying, complex portrait of a politico-literary life, of a tortuous and only half successful 'search for a path out of crisis.'

new novel, but the first thing to say about *Eucalyptus* is that it is a wonderful story brilliantly told. Like the great stories in the hands of the accomplished tellers, its essence is simple but, also like them, it is deceptive: the laconic but slippery narrative voice – off-handedly

Murray Bail, *Eucalyptus*, Melbourne, Text Publishing, 1998, pp 255

Brian Matthews

inclined to aphorism and homily – recommends how we might embark on the whole business of 'story':

We could begin with *desertorum* ... But ... the very word *desert-or-um* (to begin with), harks back to a stale version of the national landscape and ... the national character, all those linings of the soul and larynx, which have their origins in the bush, so it is said, the poetic virtues (can you believe it?) of being belted by droughts, bushfires, smelly sheep and so on; and let's not forget the isolation, the exhausted shapeless women, crude language, the always wide horizon and the flies.

It is these circumstances which have been responsible for all those extremely dry (dun-coloured – can we say that?) hard luck stories which have been told around fires and on the page. All that was once upon a time, interesting for a while, but largely irrelevant here.

Not for the first time, Bail buckets the Lawsonian, literary nationalist strain in Australian writing. His reference to Patrick White's own attack on that tradition is undercut with a gesture of mock deference towards his audience, then the whole lot is dismissed as merely 'once upon a time'. It is entirely typical of this tantalising novel that, when the narrator gets down to his own story only a couple of paragraphs later, he begins: 'Once upon a time there was a man – what's wrong with that? Not the most original way ... but certainly tried and proven over time ...'

The man in question is Holland who, inheriting a fine, river-fronted tract of land, announces he expects to be there for seven years (a time span with a suitably cabalistic ring), brings his small, motherless daughter, Ellen, home within five months and, at the time of her arrival, begins planting eucalypts. Ellen grows into a beautiful young woman, protected from the curious world by her father and a girdle of acres on which his eucalypts gradually proliferate. The property is like a fairy tale castle – an object of curiosity and mystery to the townspeople, a place vaguely mysterious which yields information and glimpses only by chance. And should the glimpse be of the ever more legendary and beautiful Ellen,

it is akin to daring the Medusa: if you don't quite turn to stone, you do certainly come to grief. This is what happens to 'the young Molloy' whose nosiness is rewarded first by a secret sighting of Ellen bathing naked and even pissing, and second, as he speeds away on his motorbike 'yelling out at what had been granted to him', by a collision with a barbed wire fence which tears off most of his nose. No court magician could have arranged a more appropriate or summary fate.

Like any fairy tale king with a beautiful daughter, a kingdom and an anxiety of suitors, Holland arranges a test for those who seek Ellen's hand: they must correctly name every eucalypt on the property, which means just about every eucalypt known.

But this 'tried and proven' story is only masquerading as a fairytale, of course. The action emerges through a loving, sometimes awed, sometimes dramatic consideration of the properties, characteristics, location and texture of hundreds of gum trees: nothing could be more *literally* down to earth. Even as it seems to long for and derive from a species of fantasy in which beautiful, turreted daughters wait upon the solution of bizarre riddles to decide their fate, *Eucalyptus* grapples grittily with Australia – with its landscapes and seasons, its dusty inland people, its famous native 'gum tree' affording glimpses of poetry in narrowed and grim lives, its traditions and stories. The whole novel is among other things a reflection on how narrative fares in a tough, unremitting country. It is also a story about the bush in which stereotypical bush literary lore is dismantled and then refurbished. Hence the reminder of *Such is Life* (including incidentally, the discovery of a man asleep in the bush, which is central and pivotal in both books).

Through *Contemporary Portraits* (republished as *The Drover's Wife and Other Stories*, 1998) *Homesickness* and *Holden's Performance*, Bail has been worrying away at the dilemma posed by, on the one hand, what he has seen as Australia's cramped literary traditions arising from obsession with a landscape that seems both to

dictate and licence such tightening of the imagination; and, on the other hand, the wonders that he knows are really there. Of the latter there has been not much glimpsed in Bail's earlier works (though not at all to their detriment, in my opinion), but in *Eucalyptus* he finds, through the multiplicity of the trees and the stories they engender, a way to discover and triumphantly release the beauty and the affection of a resistant land and a tight-lipped people.

There is not a false note: digressions flow effortlessly out of and back into the story of Ellen and Holland; disquisitions on art and nature, feminine beauty and literary nationalism ('... the trouble with our National Landscape is that it produced a certain type of behaviour which has been given shape in story-telling ...') deftly flick from voice to voice after which the story of the eucalypts is seamlessly resumed. Echoes are everywhere: one of Holland's neighbours is called Zoellner who 'unfortunately doesn't count' – ironic in view of the exhaustive attempt to specify someone called Zoellner in *Contemporary Portraits* ('Zoellner's Definition'); a woman in one of the stories glimpses her future self in a mirror – 'muscular in the legs ... holding a heavy shopping bag ... near her was a thin tree' – a figure and setting reminiscent enough of Drysdale's 'Drover's Wife' to provide a frisson of recognition for the critic lurking in each of us. And, as the story rolls on, criss-crossed by the many sub-stories it spawns, and as tree after tree is noted (the two processes being inextricably intertwined), a pattern of internal cross referencing builds up so that a complex remembrance of individual eucalypts becomes part of the emotional fabric of a moving, exhilarating love story.

*Eucalyptus* ends beautifully, just the way you wanted it to, like all self-respecting fairy stories. Too canny to append a 'happily ever after' (though 'what's wrong with that?' – certainly 'tried and proven'), Bail assures us that the ending is at least a new beginning.

Si intitola *Cieli Australi* la collezione di racconti curata da Franca Cavagnoli, eppure solo raramente vi si percepisce quell'enfasi sui grandi spazi che caratterizza le rappresentazioni tradizionali del paesaggio australiano. Sono ambientazioni chiuse, ossessive, ricche di suggestioni gotiche, quelle che emergono quale costante tematica e propongono, di racconto in racconto, un itinerario avvincente attraverso quasi un secolo di narrativa, dal 1873 del "Piccolo Dick" di Marcus Clarke fino al 1958, data di pubblicazione di "Ombra" di Peter Cowan.

Il *bush*, il territorio selvaggio e incontaminato che fa da sfondo a molte delle storie raccolte, rappresenta un luogo decisivo nell'esperienza australiana, ed è proprio nelle trasformazioni subite nel corso del tempo dalla percezione del *bush* che Cavagnoli, nella sua esauriente introduzione, individua un indizio decisivo della progressiva definizione di una cultura autonoma rispetto al paradigma europeo. All'immagine di un luogo desolato e ricco di insidie, che domina per quasi tutto l'Ottocento la percezione dei coloni disseminati nei pascoli dell'*outback*, si sostituisce a partire dal 1880 una versione del *bush* come realtà sociale e geografica quasi mitica, in cui trionfano "i principi di eguaglianza e il *mateship*, il cameratismo e la solidarietà maschile". Sono i valori intorno a cui prenderà gradualmente forma un'identità letteraria nazionale, in virtù anche del ruolo decisivo, svolto dal *Bulletin* di Sydney, l'autorevole settimanale politico-letterario in cui negli ultimi decenni dell'Ottocento trovano spazio gli scrittori destinati a imporre – con i loro racconti – un modello di prosa "genuinamente australiana", di matrice colloquiale e realistica.

La scelta antologica proposta dalla curatrice concede tuttavia poco spazio al mito fondante del nazionalismo australiano, quella visione eroica della vita rurale quale ipotetica fucina di coraggio e generosità. Il lettore di *Cieli Australi* è incoraggiato invece a percorrere itinerari eccentrici, e si trova a incontrare l'esperienza dell'alterità culturale e geografica dell'Australia attraverso la prospettiva di figure marginali, estranee all'arroganza del potere coloniale. Al centro delle storie ci sono i deportati, trattati come schiavi e costretti a subire ogni genere di vessazioni, fisiche e psicologiche, in vicende che emergono nella prosa di Price Warung – che coniugò il nazionalismo agli ideali

Franca Cavagnoli (a cura di), *Cieli Australi. Cent'anni di racconti dall'Australia*, Milano, Mondadori, 2000

Valeria Gennero

socialisti e fu tra i maggiori collaboratori del *Bulletin* – con un'intensità amplificata dalla formulazione anti-frastica dei soprusi descritti, come esemplifica "Una giornata con il governatore Arthur".

Altri racconti hanno come protagonisti gli immigrati, spesso impreparati alla durezza delle nuove condizioni di vita e all'incontro con una povertà ancor più impietosa di quella conosciuta in patria, come accade al proletariato ebraico descritto in "Mia madre", di Judah Waten. Altrettanto marginali sono i bambini costretti a una dipendenza senza rispetto e a una disciplina crudele e insensata ne "Il peccato di gola" di Ethel Anderson, oppure cancellati del tutto: da una morte drammatica in un ambiente in cui non c'è posto per i deboli ("Il piccolo Dick" e "Josie") o dalla morte simbolica, come nel caso delle ragazzine mezzosangue allontanate dalle famiglie in virtù del progetto "civilizzatore" del Protettorato degli aborigeni ("La fuga").

Sono però soprattutto donne le figure marginali e impotenti che segnalano con maggiore incisività la parzialità dell'epica australiana. La visione ottimistica e fiduciosa di una comunità di pionieri cementata dalla solidarietà e dalla determinazione lascia il posto, nella descrizione delle figure femminili, a un senso di angoscia cui non sembra possibile trovare sollievo.

Una versione femminile dell'eroismo e del coraggio dei coloni viene proposta da Henry Lawson nel racconto "La moglie del mandriano" (1901): la protagonista è una donna paziente e forte, abituata ad affrontare privazioni, emergenze e lutti in una solitudine interrotta solo dal ritorno, poche volte l'anno, del marito. La moglie cresce i figli e accetta con stoica rassegnazione la desolazione di una natura aspra e impietosa, senza che questo le impedisca di mantenersi fedele al rituale della passeggiata domenicale: "Si veste di tutto punto e fa lo stesso con i bambini, come se dovesse fare lo siruscio in città. Eppure non c'è niente da vedere e nessuno

da incontrare. Si potrebbe camminare per venti miglia lungo questo sentiero senza riuscire a stabilire un punto di riferimento, a meno di non essere avvezzi al *bush*. Questo è dovuto alla perenne, esasperante uniformità degli alberi stenti". La monotonia e la fatica sono però trasformate, nella descrizione di Lawson, in una fonte di quieta soddisfazione: la donna "è abituata alla solitudine del *bush*. Da giovane, appena sposata lo odiava, ma ora si sentirebbe a disagio se ne fosse lontana", e poi "sembra contenta della propria sorte".

Ben diversa è l'immagine della condizione femminile che emerge negli stessi anni in autrici come Ada Cambridge e Jessie Couvreur, che utilizzano gli stilemi della narrativa sentimentale per giungere però ad esiti profondamente critici nei confronti dei modelli di relazione tra i sessi incoraggiati dalla cultura coloniale. Nel racconto "Il vento del destino" Ada Cambridge segue il movimentato corteggiamento di due giovani durante una gita in barca, ne annuncia il fidanzamento, per poi emettere un'impietosa condanna delle illusioni dell'ideologia amorosa: "Il matrimonio avrà sicuramente luogo non appena la sposa avrà terminato i preparativi e chiunque potrà prevederne le conseguenze. Per natura si scontreranno e, in men che non si dica, distruggeranno ogni più piccolo frammento della loro storia d'amore. Poi precipiteranno insieme in quella sordida ma comune condizione matrimoniale che è la disperazione e la disgrazia della civiltà". Jessie Couvreur, meglio nota come "Tasma", è presente con un racconto del 1891, "Una storia d'altri tempi in Tasmania", ambientato nel periodo della deportazione (1787-1868). Protagonista è Mr Paton, spietato funzionario governativo, che "sapeva tornare con animo sereno al proprio pranzo o alla propria cena dopo aver visto decine di propri simili contorcersi miseramente sotto i colpi di frusta oppure legati in fila spettrale sull'orrendo patibolo". Mr Paton ha intenzione di prorogare di qualche anno la condanna del suo forzato più affidabile, Richard, ormai sul punto di tornare libero, accusandolo ingiustamente di qualche reato. Il suo cinismo viene però messo in crisi, momentaneamente, dall'innamoramento per Amelia, un'altra deportata in servizio presso la sua residenza. Come nel caso di Ada Cambridge, il turbamento amoroso diventa nella raffinata prosa di Tasma un pretesto tematico che consente di delineare delle dinamiche di interazione sociale segnate in profondità dall'ingiustizia e dalla diseguaglianze.

Il drammatico resoconto dello squallore della vita nel *bush* e del



maschilismo violento insito nella cultura australiana di inizio Novecento è la costante tematica più significativa anche dell'opera di Barbara Baynton, autrice di *Bush Stories* (1902) da cui è tratto "Il vagabondo". Nel racconto l'autrice sonda con attenzione i risvolti psicologici di un'esistenza solitaria apparentemente analoga a quella descritta da Lawson in "La moglie del mandriano", ma ne propone una lettura di segno opposto. Le visite saltuarie del marito e la cura del figlio si intrecciano un senso di minaccia costante, conseguenza di un ambiente che evidenzia, tanto dal lato umano che da quello naturale, la stessa aridità. L'immagine del marito brutale, evocato con brevi, esplicite riflessioni ("In molte cose lui era peggio della vacca e lei si chiedeva se lo stesso trattamento potesse andare bene anche per lui") e quella del vagabondo stupratore si sovrappongono per dare origine a un ritratto cupo e pessimista della situazione femminile. La figura dello *swagman*, il lavoratore itinerante che rappresenta un altro degli archetipi australiani, si trova così a essere trasformata dall'adozione di una prospettiva femminile, come ben spiega Franca Cavagnoli: "Se il folklore presenta lo *swagman* come un uomo coraggioso che percorre il bush con il suo fagotto – la matilda di una famosa ballata australiana, *Waltzing Matilda*, in cui "danzare con Matilda" significa appunto andarsene in

giro alla ventura in cerca di lavoro o di fortuna – Baynton priva il suo racconto di ogni aura romantica e lo trasforma in uno stupratore e uno spietato assassino".

Tutti gli esempi di narrativa femminile inclusi in *Cieli Australi* testimoniano la centralità della dimensione sessuale nella definizione dell'identità nazionale australiana, e sembrano impegnate a tratteggiare le zone d'ombra, i retroscena indicibili e claustrofobici dei grandi spazi di libertà offerti dal paesaggio nell'epopea "maschile" dell'australianità. È così anche nel racconto di Christina Stead "La triscele", tratto da *The Salzburg Tales* (1934), una storia gotica in cui pedofilia, incesto, omicidio e suicidio segnano in modo devastante il destino della famiglia Jenkins, presentata inizialmente come esempio di successo imprenditoriale e distinzione. La prosa dell'autrice coniuga con abilità elementi realistici e manifestazioni sovranaturali, ed evidenzia una complessità stilistica che, unita a una consapevole rivisitazione simbolica delle implicazioni psicoanalitiche della vicenda, offre un esempio di una produzione culturale ormai molto lontana dal dettato realistico degli anni del *Bulletin*.

Altrettanto intenso dal punto di vista simbolico è il racconto di Patrick White che chiude la raccolta, "Sul Balcone", pubblicato nel 1957 su

"Harper's Bazar" e inserito qui per la prima volta in una scelta antologica. La narrazione di White, unico autore australiano ad avere ricevuto – nel 1973 – il premio Nobel per la letteratura, è caratterizzata dall'attenta, minuziosa esplorazione di un mondo che si esaurisce entro i confini della coscienza individuale. I territori inesplorati e misteriosi con cui si confrontano Fanny e Mr Angelopoulos, i due protagonisti di questa vicenda che appartiene al filone narrativo di White ambientato in Grecia, sono quelli dell'identità e del desiderio. Nel corso di un corteggiamento che si protrae per anni senza giungere ad alcuna intimità, i due rimangono rinchiusi nelle rispettive solitudini, in un'attesa che pare destinata a non trovare sbocchi. Per Fanny, come per sua madre, il mondo reale è ormai relegato sullo sfondo di un'esistenza in cui "il meglio che poteva fare era strofinare sul volto della vita un malinconico riflesso di realtà". L'incomunicabilità che caratterizza il rapporto tra Fanny e Angelopoulos ripropone così quella tensione irrisolta tra i sessi che accomuna le molteplici versioni dell'identità australiana offerte in *Cieli Australi*, e da cui prende le mosse un conflitto al tempo stesso indicibile e onnipervasivo: "Lo guardò con un'espressione ammirata che era quasi odio, anche se non avrebbe saputo dire perché".

Nel 1995, in Australia, nell'ambito di un panorama letterario che incoraggiava e celebrava il multiculturalismo, una giovane scrittrice dalla fluente chioma biondissima che dichiarava di avere origini ucraine ricevette i tre premi più prestigiosi assegnati in questo Paese – il "Miles Franklin Award", la "ALS Gold Medal" e il "Vogel Award" – per il suo romanzo divenuto automaticamente best-seller dal titolo *The Hand that Signed the Paper*. La fulminea gloria che aveva baciato l'attraente (per molti, ma non per tutti) Helen Demidenko non poté, ahimé, tener salda la maschera della sedicente scrittrice ucraino-australiana. E così il biasimo che ricadde sulla giovane fu altrettanto fulmineo nel momento in cui si rivelò la vera identità di Helen, Darville questa volta, che probabilmente aveva creduto che la sua origine anglo-celtica avrebbe potuto essere troppo banale per attirare le attenzioni della comunità di accademici e

## La Shoà e la letteratura ebraica in Australia

Inga Clendinnen, *Reading the Holocaust*, Melbourne, Text Publishing, 1998, pp.250

Alan Jacobs (ed.), *Enough Already: An Anthology of Australian-Jewish Writing*, St. Lucia, Qld, University of Queensland Press, 1999, pp. 278

Roberta Buffi

giurati che le conferirono gli ambiti premi.

Naturalmente non fu la scelta di uno pseudonimo che avrebbe potuto suonare più esotico a essere messa in discussione. Non si dovette scavare troppo in profondità per portare

alla luce precedenti che non avrebbero fatto troppo onore alla pluripremiata scrittrice, tra i quali figuravano persino denunce di plagio. La stessa storia personale di Helen Darville-Demidenko – come dall'istante in cui scoppiò lo scandalo la maggior parte delle persone si riferiva alla scrittrice tentando forse di unire con un fragile trattino il suo io diviso – contribuiva a far emergere il ritratto di una giovane dalle capacità camaleontiche che sarebbe facilmente ricorsa a metodi poco onesti per soddisfare le sue brame di fama. Ci sono coloro che sostengono che sarebbe preferibile distinguere la biografia dell'artista dalla sua opera. Tuttavia, nel caso di Helen Darville-Demidenko neanche questo sarebbe servito a salvare l'autrice di *The Hand that Signed the Paper*, romanzo di dubbia qualità letteraria, dallo stile che talvolta scade in un trito sentimentalismo e con una alquanto banale caratterizzazione dei personaggi, e un romanzo che soprat-

tutto lascia trasparire un non troppo celato antisemitismo. Perché dunque i membri delle tre giurie lo selezionarono come miglior romanzo dell'anno 1995? L'affaire Demidenko fu per molto tempo oggetto di confronti e discussioni che videro coinvolta la gran parte degli addetti ai lavori, e si estese necessariamente al dibattito sull'implicazione etica della letteratura. L'anno seguente Robert Manne pubblicò *The Culture of Forgetting*, in cui analizzò l'affaire calandolo in un contesto socio-culturale che, secondo il critico australiano, fino a questo momento non aveva mai affrontato il tema dell'Olocausto, nonostante la presenza di trentacinquemila sopravvissuti che dopo la Seconda Guerra Mondiale entrarono nel Paese, o meglio che aveva dimostrato una sostanziale ignoranza degli avvenimenti storici con tutte le implicazioni e conseguenze di questa. Nel suo libro Manne rese esplicita soprattutto la sua delusione per una comunità di intellettuali che nell'ambito della cultura australiana avevano rivelato non solo un livello pericolosamente basso di conoscenza e comprensione politica, ma anche una grave mancanza di acume critico e fermezza morale.

Fu per superare la perplessità che l'Australia e la sua intelligenza avevano mostrato nell'affaire Demidenko che Inga Clendinnen, storica e specialista di cultura Maya e Azteca, decise di affrontare il tema dell'Olocausto, da outsider come afferma lei stessa in *Reading the Holocaust*, da persona che da sempre era stata tormentata da un dramma dell'umanità che fino al momento della sua ricerca non era mai riuscita a penetrare come avrebbe voluto.

Lo studio di Inga Clendinnen si basa su una rigorosa analisi degli eventi storici e delle ragioni che spinsero gli autori della soluzione finale a concepire ciò che per molti resta tuttora inconcepibile. La sua manifesta partecipazione alle drammatiche esperienze subite da coloro che furono deportati nei lager non compromette mai un commento critico delle testimonianze dei sopravvissuti che prende in esame, e soprattutto non interferisce con la volontà di ricercare sempre e comunque un perché a ciò che successe, allontanando ogni ombra mistica o mistificatrice.

L'autrice di *Reading the Holocaust*, insignito nel 1999 del "General History Prize", tenta prima di tutto di individuare il motivo che conferisce un carattere di unicità alla persecu-

zione degli ebrei rispetto a quella degli zingari, dei prigionieri politici e di etnie o categorie che i nazisti consideravano impure, inferiori o pericolose. Sebbene gli zingari fossero stati perseguitati dai primissimi inizi e fossero stati deportati nel primo campo di concentramento, quello di Dachau, nel 1936, nonostante il trattamento brutale a cui furono soggetti (la sterilizzazione figura tra i metodi più cruenti), non furono tuttavia il bersaglio dell'odio nazista e nei campi di concentramento non dovettero subire le umiliazioni sistematiche che erano inflitte agli ebrei. Gli ebrei erano considerati dai nazisti i nemici dell'umanità e i lager furono progettati per la soluzione finale. L'unicità della tragedia dell'Olocausto è una questione che è stata dibattuta a lungo e che ancor oggi trova i suoi fermi sostenitori e coloro che invece esitano a riconoscerla come la più grande tragedia dell'umanità. Tra i primi ricordiamo i più noti Eberhard Jackel, Hannah Arendt e Saul Friedländer che affermano che le dimensioni della persecuzione e della distruzione degli ebrei restano senza precedenti. Ma può l'Olocausto, inteso come genocidio, essere considerato per la sua unicità di fronte alla tragedia delle vittime azteche, russe, giapponesi, argentine, cambogiane, ruandesi e della ex-Yugoslavia? Qual è il significato dell'unicità della tragedia dell'Olocausto di fronte alla sofferenza di un individuo? Che significato hanno le proporzioni di un popolo annientato, e come si può paragonare la sofferenza di una vittima gassata a quella di una vittima che nuda viene fucilata? Secondo Inga Clendinnen ciò che ai nostri occhi definisce l'unicità dell'Olocausto è la nostra identificazione con persone occidentali del XX secolo che permisero una tragedia del genere, è lo "shock of recognition" che proviamo quando pensiamo a individui per molti aspetti simili a noi che soffrono le umiliazioni e le torture di una persecuzione perfettamente premeditata e pianificata. Come afferma la storica australiana: "It is not that this material stands too far from us. It stands too near. We do not easily imagine ourselves Aztecs or Rwandians or, for that matter, Serbian or Croatian farmers. We do recognise ourselves as very like urban Europeans of five or six decades ago: people who looked like us, lived like us, who had like us come to assume the reliability of physical and emotional comfort, with death tamed to a distant prospect. Add to this our

indebtedness to individual Jewish thinkers, musicians and artists whose features and whose minds are known to us, who have become precious to us, and their jeopardy becomes our own" (pp.22-23).

Inga Clendinnen continua la sua indagine prendendo in esame la difficoltà dello storico di ricostruire gli eventi sulla base di memorie che, per quanto oneste, possono presentare lacune, aspetti implausibili e la tendenza a mitizzare certi episodi. La ricostruzione oggettiva degli eventi può essere inoltre complicata dal fattore pietà che può facilmente entrare in gioco, dal vasto silenzio dei morti e da quello di coloro che non vollero raccontare, e dal confronto di testimonianze inevitabilmente differenti l'una dall'altra, poiché, come affermò Primo Levi, ogni prigioniero visse il lager a proprio modo, sia soggettivamente che oggettivamente. Ma compito dello storico è di analizzare, riordinare e soprattutto comprendere gli eventi che portarono a quel dramma dell'umanità, nonostante la convinzione di Elie Wiesel secondo il quale "la verità di Auschwitz resta nascosta nelle sue ceneri" e soltanto i sopravvissuti dell'Olocausto possono scrivere su questa tragedia.

Inga Clendinnen dedica uno spazio particolare alle testimonianze di Charlotte Delbo e Primo Levi. Della scrittrice francese, prigioniera politica ad Auschwitz, rileva l'importanza della distinzione che riconosce tra i diversi livelli di memoria, una "memoria esterna, intellettuale" e una "memoria profonda che conserva le sensazioni, le tracce fisiche" e che rinnova il trauma e impedisce dunque di parlare. Come Levi, Charlotte Delbo continuò a scrivere sulla sua esperienza nei campi di sterminio e come Levi impiegò la scrittura come testimonianza morale, e per trasformare i ricordi in significato. Dello scrittore torinese la Clendinnen ammira "the very simplicity [which] can blind us to both its beauty and its intellectual penetration, as the shining surface of clear water dazzles our sight and hides the depths beneath" (p.49). Il ritratto di Levi che emerge in *Reading the Holocaust* è allo stesso tempo commosso e lucido: Primo Levi, sopravvissuto accidentale, scrittore "naturale", di talento, che ha l'abilità chekoviana di cogliere l'"episodio eloquente", il momento apparentemente triviale che illumina un mondo, è anche un ottimo storico, che sa calibrare le sue generalizzazioni e comprende i rischi dell'irrespon-

sabilità della memoria. Primo Levi è uno scrittore di cui non possiamo fare a meno. Tutta l'opera di Levi costituisce la celebrazione di individui che rimasero individui nonostante le circostanze disumanizzanti del lager, ed è questa secondo Inga Clendinnen la principale differenza tra i testi dello scrittore torinese e *La notte* di Elie Wiesel che, seppur sia una testimonianza fondamentale nella letteratura dell'Olocausto, resta essenzialmente un dramma teologico, poiché intorno a lui Wiesel cerca un Dio ostinatamente assente piuttosto che esseri umani.

*Reading the Holocaust* è un libro utile sia per coloro che si avvicinano per la prima volta all'analisi dell'universo concentrazionario sia per quelli che hanno una certa familiarità con questa letteratura; *Reading the Holocaust* è un testo denso, con un considerevole numero di informazioni e dati imprescindibili che tuttavia non rischiano mai di appesantire la lettura e si integrano perfettamente in un'investigazione storica resa avvincente da una prosa agile e penetrante che fa emergere con pregnanza questioni su cui si continua a dibattere. Tra queste la mancata resistenza da parte degli ebrei che Bruno Bettelheim, per esempio, attribuì a un freudiano impulso di morte collettivo, tesi che Inga Clendinnen critica aspramente, poiché nel lager ogni forma di ribellione sarebbe stato un sicuro suicidio, per sé e per gli altri, e la resistenza più efficace, come dimostrano Charlotte Delbo e Primo Levi, era quella che aveva luogo nella propria mente e che veniva concentrata nelle piccole strategie escogitate per la sopravvivenza quotidiana. Un capitolo sulla "Zona Grigia" analizza la condizione dei Sonderkommando, "i corvi del crematorio" per i quali Levi non risparmiò mai il suo disprezzo; la storica australiana esita tuttavia a giudicare la loro "collaborazione" forzata e non crede che si possa attribuire una responsabilità morale a persone che comunque avevano subito lo shock dell'arrivo in un universo infernale e che erano sotto la costante minaccia di morte. In un interessantissimo capitolo sulle principali figure del nazismo, tra cui Himmler, Hitler, Speer, Eichmann, Höss e Stangl, la Clendinnen insiste sulla necessità dello storico di contrastare posizioni come quelle di Levi e Aharon Appelfeld che relegano gli autori della soluzione finale in una categoria che sta al di là dell'investigazione umana, e di trovare invece

una risposta a una domanda imprescindibile che molto spesso gli studiosi hanno eluso: "What drove the men who made the Holocaust? How did men not previously criminal come to will what they willed, to do what they did? These are crucial questions to be answered if we are to understand the Holocaust at all" (p.98). Per Saul Friedländer l'unicità dello sterminio degli ebrei sta nel riconoscimento della trasgressione morale delle azioni e delle intenzioni dei gerarchi nazisti che trascende ogni ideologia e ogni categoria del male. La Clendinnen afferma che tale posizione rischia di escludere la possibilità di un'analisi storica e di una comprensione fondamentale per anticipare e resistere a fenomeni quali l'Olocausto. Comprendere non è giustificare, come temeva Levi, e non è necessario un processo di identificazione, ma piuttosto è importante "leggere" le affermazioni, come per esempio quelle di Himmler, per ciò che significano in modo da cogliervi influenze e convinzioni che avrebbero potuto essere forse quelle radicate in un misticismo romantico a noi alieno, ma che era largamente penetrato in molti uomini delle SS e che li faceva sentire eroi della nazione tedesca. Nei suoi ritratti degli autori della soluzione finale, la Clendinnen sostiene che è necessario considerare la personalità individuale in relazione all'euforia nazista, all'entusiasmo rivoluzionario che trasforma ogni brutalità in eroismo. "If we want to see Hitler's magic, we have to watch not Hitler, but the faces of the people listening to him. [...] We cannot feel the magic of the Leader. Germans —most Germans— did" (p.117), afferma la storica australiana, e questo spiega anche la fascinazione che provò fino all'ultimo un uomo di sofisticata intelligenza, educazione e sensibilità come Albert Speer, architetto ufficiale del Terzo Reich, che si unì al partito nazista nel 1931 dopo aver sentito parlare Hitler una sola volta. Nelle sue biografie di Speer e di Stangl basate su lunghissime interviste, Gitta Sereny arrivò a provare che questi uomini, e Stangl nel caso più specifico, non erano mostri: dopo settanta ore di intervista, nelle ostinate risposte del direttore di Sobibor e Treblinka che dichiarava che di fronte a ciò che ordinava non provava nulla (e "cosa provava?" era la domanda ripetuta costantemente da Gitta Sereny) la negazione infine cadde e cominciò a emergere una verità più dolorosa.

Franz Stangl morì diciannove ore dopo l'ultima intervista. "The capability to judge is not at issue. These men were murderers and inciters of murder. [...] But it is only after the scrupulous retrievals and analysis of 'good' history that we can hope to understand enough to engage in the essential task of diagnosing the circumstances of their rise to dominance, and of their successful recruitment of others to act as their agents" (p.130), sostiene la Clendinnen. E così è importante capire il processo attraverso il quale ufficiali e soldati, riluttanti all'inizio a uccidere, divennero zelanti killer e torturatori; il preciso "come" arrivarono a ciò resta talvolta nebuloso, ma anche in questo caso gli uomini che si trasformarono negli agenti della brutalità nazista non sono da vedere come mostri, ma come uomini comuni. E tale riconoscimento non diminuisce l'orrore, l'aumenta.

Uno dei compiti più complessi resta la rappresentazione dell'Olocausto, poiché la capacità dell'arte di intensificare e trasfigurare l'attualità in questo specifico contesto è destinata al fallimento. Nonostante l'ormai nota dichiarazione di Theodor Adorno secondo la quale scrivere poesia dopo Auschwitz è un gesto impossibile, la grande poesia è nata anche da Auschwitz, e quella di Paul Celan ne costituisce forse l'esempio più significativo. Ma come porsi di fronte a storie che affermano di essere vere, storie in cui il patto tra il lettore e l'autore risulta inevitabilmente diverso da quello che si stabilisce in romanzi quali *Madame Bovary* o *Anna Karenina*? Nella rappresentazione cinematografica il compito si presenta ulteriormente difficile, poiché il territorio del cinema è il mito e non l'attualità. Per la Clendinnen la sola eccezione è costituita da *Shoah*, un film-documentario di nove ore (originariamente di trecentocinquanta) del francese Claude Lanzmann, in cui vediamo la memoria "in process" che viene selezionata e verbalizzata, una memoria che non viene fatta reliquia sacra. La forma di rappresentazione più adeguata ed efficace che possa farci riflettere sull'Olocausto resta per Inga Clendinnen la scrittura, e in special modo la scrittura storica, che deve farci avvicinare a una memoria che sia sempre disciplinata e critica. "Humankind saw the face of the Gorgon in the concentration camps, petrifying the human by its denial of the human both in itself and in its

prey. The shadow of the Holocaust has lengthened with the years. [...] If we are to see the Gorgon sufficiently steadily to destroy it, we cannot afford to be blinded by reverence or abashed into silence or deflected into a search for reassuring myths. We must do more than register guilt, or grief, or anger, or disgust, because neither reverence for those who suffer nor revulsion from those who inflict the suffering will help us overcome its power to paralyse, and to see it clearly" (p.205), suggerisce infine Inga Clendinnen.

In Australia, un Paese che ha vissuto a una distanza geograficamente remota le vicende della Shoà e che si è avvicinato a esse forse con ritardo e sempre attraverso il filtro dei rifugiati scampati ai lager che ospitò, la necessità di ricostruire la memoria storica contro ogni pericolo di oblio è stata avvertita nell'ultimo ventennio – ed è andata via via accentuandosi in questi ultimi anni, soprattutto dopo l'affaire Demidenko – da parte dei sopravvissuti della prima e della seconda generazione dell'Olocausto.

Già durante la fine dell'Ottocento l'Australia diventò il Paese della Diaspora per alcuni degli ebrei perseguitati costretti ad abbandonare certe regioni dell'Europa orientale in seguito a ondate di antisemitismo e ai primi pogrom. Judah Waten e i suoi familiari erano tra questi. Nel periodo pre-bellico giunsero in Australia altri ebrei – tra cui il pittore Yosl Bergner – messi in fuga dalle leggi razziali di matrice nazista, e al termine del secondo conflitto mondiale circa trentacinquemila ebrei, ovvero due terzi dell'intera comunità ebraica insediata in questo Paese, entrarono come rifugiati o "dp", "displaced people".

Come osserva Jan Epstein, la storia degli ebrei australiani costituisce un caso distinto da quella degli ebrei emigrati, per esempio, negli Stati Uniti e in Canada. La spiegazione sta nel fatto che la maggior parte degli ebrei sopravvissuti alla Shoà giunti in Australia era di origine est-europea e per decenni rimase isolata all'interno della stessa comunità ebraica di radice prevalentemente anglosassone. La conseguenza è stato l'inevitabile isolamento dai canali culturali dei sopravvissuti dell'Olocausto di cittadinanza australiana che per decenni ha inibito una produzione letteraria di genere memorialistico già in atto in altri Paesi.

Il trauma dell'Olocausto ha defini-

to, nonostante o proprio a causa di questo, il senso dell'identità degli ebrei australiani e i suoi modi di rappresentazione in maniera specifica. I figli dei sopravvissuti, o sopravvissuti della seconda generazione, sono quelli che meglio esprimono il loro rapporto conflittuale e irrisolto con genitori che vissero la tragedia e la sigillarono nel silenzio.

È dal desiderio di conoscere e di riportare alla luce storie private che confluiscano inevitabilmente nella storia pubblica che in Australia si sviluppa e acquista un proprio spessore la produzione letteraria dei sopravvissuti della seconda generazione quali Lily Brett, Ramona Koval, Arnold Zable e Mark Raphael Baker. Questi scrittori sono presenti in *Enough Already: An Anthology of Australian-Jewish Writing*, la terza antologia di letteratura ebraico-australiana pubblicata a distanza di vent'anni dalla prima, *Shalom* curata da Nancy Keesing, e a dieci anni dalla seconda, *Pomegranates* curata da Gael Hammer.

In *Enough Already* Alan Jacobs ha selezionato scrittori e scrittrici nati nel secondo dopoguerra che nei loro racconti e poesie lasciano filtrare preoccupazioni e temi diversi da quelli affrontati dagli scrittori della generazione precedente. Il tema dell'Olocausto rimane senza dubbio fortemente attuale, insieme a quello della ricerca delle proprie radici – riemerso peraltro con grande vigore nell'ambito del multiculturalismo e dunque a questo strettamente connesso – e all'ossessione della figura del padre, che come nota Alan Jacobs nella sua prefazione, sembra aver sostituito lo stereotipo della madre che è da sempre dominante nella tradizione letteraria ebraica.

"The Australian-Jewish experience is today rich and varied, and is also maturing now that Jews feel more confident and secure about their place in Australia" (p. viii), osserva Jacobs, e questa antologia è senz'altro l'attestazione della straordinaria polifonia di voci che continuano a essere articolate da scrittori e scrittrici ebreo-australiani con una forza e una capacità di raccontare a mio avviso rare. I racconti e le poesie scelti da Alan Jacobs commuovono per il soggetto che trattano, stupiscono per il modo in cui lo trattano, e a volte divertono per quell'ironia riconoscibilmente ebraica che riesce a insinuarsi anche nelle situazioni più drammatiche senza diminuirne mai la portata tragica. "Paris" di Ron Elisha è

uno di quei racconti perfetti che in poche pagine e attraverso la caratterizzazione di un solo personaggio riescono a concentrare il destino di un popolo e a rendere palpabile il dolore dell'esilio dell'individuo abbandonato dalla sua comunità e dal suo Dio. Inutile parlarne oltre, va solo letto. La poesia "The Violin-maker, the Forest and the Clock" di Alex Skovron è splendidamente musicale e ricrea un'atmosfera che nonostante paia in qualche modo trascendere la sfera terrena, in essa è saldamente radicata e in un modo che comunica una profonda malinconia. Belle sono anche le poesie di Dorothy Porter e struggente "Hansel and Gretel" di Doris Brett, dove la cassetta di zucchero della strega diventa metafora dei forni dei campi di sterminio: "After that it was easy./ The witch obediently shrivelled/ up— dry as a vanilla bean./ The house crumbled like biscuit./ The ghost of the silent partner/ though hung around—a smoke stain/ in the happy greenery./ And the fire wouldn't stop burning" (p.92). Molti degli scrittori e scrittrici presenti in questa antologia tentano di rimettere insieme la storia non detta o raccontata soltanto come appendice a molti silenzi di padri e madri che sopravvissero ai lager. Nel toccante "Samovar", Ramona Koval riunisce i pezzi della storia di Miriam – vissuta in Polonia durante la guerra e scampata alla deportazione grazie a una carta d'identità falsa e a una conversione forzata – affidandosi a quattro fotografie di quell'epoca e a un dialogo immaginario con la madre scritto quindici anni dopo la sua morte. In "The Fiftieth Gate", brano tratto dal suo pluripremiato libro omonimo che rimane sospeso tra il documento storico, la biografia e l'autobiografia, Mark Raphael Baker ricostruisce l'ultimo viaggio di una donna deportata in un carro bestiame che giunge in un campo di concentramento dove viene gassata insieme a decine di altre donne: i dettagli descritti da Baker sono agghiaccianti, la brutalità, l'angoscia e la morte acquistano concretezza sulla pagina e si sente quasi l'odore di urina e di escrementi nella descrizione del vagone stipato di gente la cui volontà di mantenere a tutti i costi la propria dignità non riesce ad avere la meglio sulla fisiologia del corpo. Anche Arnold Zable in "You Cannot Imagine", tratto dal suo celebrato romanzo *Jewels and Ashes*, rivisita i luoghi in cui nacquero i genitori, polacchi sopravvissuti ai lager, e dove è



rimasto a vivere Buklinski, logorroico, passionale, ossessionato dal cibo, che continua a rimpinzare l'ospite in visita di vodka e gefilte fish: Buklinski, che durante l'occupazione tedesca dovette sopportare il fango e la fame, con tutte le sfumature di questa ("Hunger had so many nuances, so many symptoms", p.223), e che alla fine della guerra non ebbe la forza di abbandonare Bialystock, ridotto a paese fantasma, e si sentì in obbligo di sposare la donna cristiana che lo tene nascosto per due anni. Il bisogno di investigare la memoria di fatti indicibili avvenuti nei ghetti e nei campi di concentramento nazisti diventa nelle protagoniste dei romanzi e dei racconti di Lily Brett una spinta compulsiva a raccogliere tutti i libri che sono stati scritti sull'Olocausto e a imparare a memoria tutte le cifre sugli ebrei deportati, uccisi e annientati. In "Things Could Be Worse", Lola Bensky, alter ego di Lily Brett che ricorre nei suoi altri libri con nomi diversi ma con le stesse manie e nevrosi, è la figlia di sopravvissuti che continua a vedersi nel ghetto di Varsavia, nei lager, nelle fotografie dei parenti scomparsi. Lola ha più di mille libri sull'Olocausto, e nonostante la sua memoria di ferro dimentica numeri e dati che ricontrolla in maniera ossessiva. Il senso di disagio, di angoscia e soprattutto di colpa nei confronti dei genitori è costante in Lola che non riesce ad avere una vita normale e a vivere il suo presente. Un altro tipo di malessere emerge in "The Bar Mitzvah of a Nazi" di Alan Jacobs, in cui la schizofrenia di un padre ebreo-tedesco emigrato in Australia nel 1937, medico ammirato dalla comunità ebraica di questo Paese e squilibrato nazista, nell'intimità dello spazio domestico lo spinge a educare il figlio secondo l'ideologia hitleriana, comportamento che nel ragazzo alimenta un odio per gli ebrei che esploderà durante la cerimonia del suo Bar Mitzvah. La figura del padre ebreo, in questo caso un sopravvissuto dei lager, domina il racconto di forte impatto di Rosa Safransky, "History in the Kitchen", narrato da una figlia in preda all'orrore che guarda paralizzata un padre che rivede con la testa rasata e gonfio di fame mentre egli continua a combattere contro la Storia nella sua cucina di Melbourne, mentre martel-

la senza tregua la famiglia con i dettagli e la cadenza delle giornate di Auschwitz scandita dalle grida dei soldati tedeschi, mentre inveisce contro un Dio che lasciò morire sei milioni di ebrei e urla la memoria dell'Olocausto perché in Australia la gente non ne sa nulla.

In *Enough Already* ci sono poi i racconti dell'identità ebraica tenuta nascosta per il timore di compromettere l'integrazione nella società australiana, o per la paura che la tragedia dell'Olocausto possa ripetersi, come spiega Judy Horacek in "Flying in Silence", dove l'artista e scrittrice narra di aver scoperto di essere ebrea da parte di padre solo all'età di dieci anni, e di avere in seguito cercato con grande difficoltà di rimettere insieme i frammenti della storia della nonna deportata insieme ai figli in un campo di sterminio, una nonna che emigrando in Australia riuscì a portare con sé soltanto l'odore delle cucine di Praga. Anche l'estratto dal libro di memorie di Elizabeth Wynhausen descrive con toni tragicomici il disperato tentativo di coprire o di accantonare la propria origine ebraica in un periodo – i primissimi anni Cinquanta – in cui in molti quartieri stavano affluendo consistenti gruppi di sopravvissuti provenienti dai "dp camps" che gli australiani guardavano con sospetto e che gli stessi membri della comunità ebraica stabilita in questo Paese da diverse generazioni tendeva piuttosto a discriminare, non vedendo di buon occhio i nuovi immigrati che recavano con sé il peso della loro storia tragica.

Contenute in questa antologia ci sono inoltre le testimonianze di scrittori e scrittrici ebrei i cui familiari non furono travolti dal dramma della Shoà, come nel caso di Andrea Goldsmith che, in Australia da cinque generazioni, con un manifesto senso di colpa vede i fatti dell'Olocausto come "events external to my own shamefully safe Jewish history" (p.4), e che in Europa, alla ricerca delle sue radici, ripercorre i luoghi delle varie tragedie subite dagli ebrei tracciando mappe su mappe di ghetti, massacri, pogrom, campi di concentramento, campi di sterminio. Il viaggio di Andrea Goldsmith diventa un viaggio della parola come la scrittrice non tarderà a riconoscere: "We Jews stand

buried in paper" (p.9), conclude facendo proprie le idee che George Steiner espone in *Language and Silence*. Viaggi, peregrinazioni, migrazioni spesso forzate caratterizzano la vita dei nonni di Tobsha Learner che nel suo "My Grandfathers' Graves" ritrae, con una prosa piana e toccante, come due personificazioni opposte dell'ebraicità, con le sue contraddizioni, l'accesa passionalità e soprattutto il radicato senso della sopravvivenza. L'esilio, le persecuzioni e gli incessanti abbandoni di Paesi e città li ritroviamo in ogni frammento graficamente incorniciato tratto dall'autobiografia romanizzata di Brian Castro. Nei quadri e quadretti in cui viene presentato "Hopscotch", accanto all'onnipresente figura di un Kafka stremato dalla malattia, emerge quella di un padre che a Shanghai, in punto di morte, racconta al figlio una storia di famiglia che ha le sue lontane origini nell'ebraismo sefardita, radici che il padre recide in un preciso momento della sua vita e della Storia: "In 1924, in an uncanny inversion of dates, the Spanish government changed a law. Descendants of Jewish exiles could once again become citizens. My father converted to Catholicism" (p.105). Forse come gesto beffardo o di sprezzo contro una Storia manipolatrice e crudele che resta spesso impunita.

Nella sua prefazione, Jacobs osserva che: "In time the nature of the Jewish community metamorphosed, as it continues to do" (p.viii). Negli anni Cinquanta e Sessanta in Australia si insediarono ebrei provenienti soprattutto dall'Europa centrale e orientale, le cui storie sono narrate in questa antologia; negli anni Settanta fu la volta di immigrati ebrei provenienti dalla ex-Unione Sovietica e dal Sudafrica, a cui seguirono negli anni Ottanta migrazioni di ebrei israeliani e latino-americani che si stanno lentamente integrando nella comunità ebraica australiana. Probabilmente saranno le loro voci a comparire nella prossima edizione di questa antologia, voci che ci racconteranno altre storie di diaspora, di sopravvivenza e di identità divise e variamente stratificate, e che saranno ancora una volta la testimonianza di una letteratura appassionante e in continuo fermento.



“There are, of course, two anguishes which exist in any time or place: love and death. It doesn't much matter whether you're a post-modernist or a classicist, a saintly memoirist or a grunge writer, love and death are probably what you're going to write about in one or other of their manifestations” (p.424), says Robert Dessaix in “The Creative Moment”, one of the articles or disquisitions, as the Australian writer himself calls them, which are collected in (*and so forth*), along with some of his short fiction published in the last decade. Dessaix talks widely of love, be it for another person, for Russian novels or for words, and in several occasions he discusses other forms which might be related to love, that is passion, eros, seduction. Dessaix also talks of death, of old and new diseases or plagues, of illness as the underlying metaphor of social decay or the tragic climax of Romantic love as it features in much literature. In writing of love, death and any other issue, Robert Dessaix never fails to reveal a great insight and an intelligence which I would especially connote as honest and generous, two terms which I had constantly in mind while I was reading (*and so forth*), one of the most satisfying and illuminating Australian books I have been looking at recently.

Robert Dessaix is regarded as one of the finest intellectuals, and deservedly so, which Australia has been boasting in the last two decades. Broadcaster, translator, literary commentator, he also emerged as a talented writer when his short stories started to be anthologized and his autobiography, *A Mother's Disgrace*, was published in the early 1990s. His best-selling *Night Letters* (published by Fazi as *Lettere di notte*) would eventually establish his international success as a fiction writer (it even won the favour of the French who made Dessaix's novel a hit book).

(*and so forth*) is divided into five major sections: “I'm telling you stories. Trust me”, which presents a selection of five short fictions; “On Reading and Writing”, which brings together some of Dessaix's reviews; “On Travel”, where the Australian writer proposes some of his intriguing accounts of his exceptional journeys both in places reached by masses of tourists and in those we might have hardly heard of, and where he questions what urges people to move around the earth; “On Transformations”, where he deals

## Love and Other Stories

Robert Dessaix, (*and so forth*), Sydney, Macmillan, 1998, pp.432

Murray Bail, *Eucalyptus*, Melbourne, Text Publishing, 1998, pp.255

Elizabeth Jolley, *An Accommodating Spouse*, Ringwood, Vic Viking Penguin, 1999, pp.253

Marion Halligan and Rosanne Fitzgibbon (eds), *The Gift of Story: Three Decades of UQP Short Stories*, St Lucia, Old, University of Queensland Press, 1999, pp.466

### Roberta Buffi

with notions of representation and preoccupations with language; and “On Being Here”, where Dessaix offers glimpses into his own experience and talks about his own perceptions of themes such as place, family and writing.

As both a reader and a writer, Dessaix explains that trust not truth is important in fiction. And the reader's trust is what he easily gains in his short stories where unexpected shifts of focus, especially at the end – as we find, for instance, in “His Neighbour's Ox” and “The Invitation” – serve the purpose of keeping our interest alive and of letting us peep through some curtain we did not realize had been left ajar. Thus Dessaix invites us to get into his narratives from new perspectives, from diverse angles of vision from which we can look at characters and situations in a way we had not thought of previously, while we were still in the middle of the story. By drawing on Brodsky's view, Dessaix claims that “it's not the *what* [...], but the *what follows what* that matters” (p.3), and it's exactly “what comes next” that intrigues us when we read his stories.

Trust implies a considerable dose of complicity, which neither the writer nor the reviewer should ignore. For Dessaix, reviewing is a serious genre and as he brilliantly illustrates in “Showing Your Colours”, the critic and the reviewer must have the ability to

seduce the reader and let occasionally transpire hints of vulnerability in the voice in order to convey its human quality. The reviewer is no God and no computer, and any sense of distance between he/she and the reader should be shied off. As Dessaix suggests: “Authority in any society worth living in, surely, results from the granting of power in some field, not the arrogation of it. So, as I see it, the reviewer or critic who wants to excite, win over, seduce, instruct, mould the taste of or entertain others – that is, engage and influence – is mostly likely to succeed in granting a large measure of authority to his or her audience” (p.132). In his own reviews, Dessaix employs all his deftness to win over the complicity of his readers because he positions himself as one of them: his beautiful writing is never high-flown and there's not the least filtering of presumptuousness in spite of his astonishing knowledge and capacity to range over a great many fields with both ease and insight. He always sounds convincing when he explains why, for example, Harold Brodkey's account of his dying fails to be engaging for a reader who's after illumination, or how Allan Garganus “manages to do the unnatural” (p.98) in writing a comic novel on the AIDS catastrophe in New York.

Dessaix relieves us when he suggests that no matter how long the Good Reading Guides or the Keeping Up Lists are we should always feel free to follow our Love List when we choose a book (why should we read Virgil's *Aeneid* or *War and Peace* if we are interested in things Belgian?), because “love, after all, is such a wonderfully focussing activity [and] also so abundantly unsatisfying: the more it's fed, the more gnawing the hunger” (p.82).

Love and desire are the main drives to which Dessaix gives in also when he travels, in his constant pursuit of wonder and bliss. And these can be achieved when we trust to the immediacy of experience, as Herodotus, the world's first travel writer knew well, and as Bruce Chatwin, Robert Byron and Norman Lewis show in the compelling accounts of their journeys all around the globe. In “Orientalism” – a discerning, thought-provoking essay to which a separate review could be devoted – Dessaix questions certain notions stated by Edward Said and his school and recuperates the artist or writer's articulation of the Orient from a perspective which

focusses rather on subjective experience. As he looks at paintings by Girodet, Henry Regnault and Jean Léon Gérôme, or as he considers Flaubert's *Salammbô* and Gide's *The Immoralist*, he maintains that he cannot see the "nature of their offence" in the way in which these artists and writers represent the Orient. Dessaix suggests that Matisse and Klee's paintings "embody a psychic encounter between two different ways of ordering the world" (p.196). I don't think that here the Australian writer is being Romantic or naive or even reactionary; and he is not trying to propose some sort of counter-discourse: no doubt Dessaix is familiar with the issues at stake in Said's theories, but I believe that he is just attempting to shift the focus back onto one's own desire, which in this case it's the desire to experience a specific place without necessarily imposing a Western manipulative construction onto it. "We travel [...], I think, to articulate and also to change consciousness, to remark on what happens when two ways of being in the world intersect. For wisdom's sake, in other words" (p.197), says Dessaix. When he travels in the Orient, he awaits to be possessed by the place, rather than possessing it; this is yet an expectation which he doesn't have in the Australian desert where, especially as he looks at Aboriginal artist Pulpuru's paintings layered with stories, he recognizes that he will always feel uneasy in this land, no matter how close he feels to it. Australia is a place where for Dessaix it is difficult to make the terms "home" and "land" adhere, as he writes in one of his autobiographical essays, and this is due to the lack of rituals, to the lack of a shared history and of a common hearth around which white people can tell stories.

Dessaix constantly wins over our admiration for the way in which he is willing and able to look at things from odd, unexpected angles in order to recuperate the wonder he or we had failed to recognize; be it in the field of language or in the discussion of social institutions and patterns (i.e. the English departments "staffed by priests dressed as scientists" [p.235], the society we live in which is obsessed with and dominated by professionalization, Australian multiculturalism which has been ending up coinciding with mere immigration politics and which "has done nothing at all for making individual Australians multicultural" [p.318]),

Dessaix offers challenging and lucid views on current literature, culture and social policies while never neglecting to position private experience on the foreground.

Murray Bail too deals at length with love in his latest novel, *Eucalyptus*, which was the recipient of the "Miles Franklin Award" in 1999 (in the same year it was published in Italy by Mondadori). In *Eucalyptus* Bail explores different kinds of love: the love between a father and a daughter, the love for eucalypts, the love between a man and a woman, and especially the love for stories, which I see as having perhaps the strongest connotation. In fact, in this novel stories, and of course the way of telling them, is crucial, so much so that they turn into a matter of life and death. As Bail writes: "What is frail falls away; stories that take root become like *things*, misshapen things with an illogical core, which pass through many hands without wearing out or falling to pieces, remaining in essence the same, adjusting here and there at the edges, nothing more, as families or forests reproduce ever-changing appearances of themselves; the geology of fable" (pp.24-25). In the same way the news of the arrival of Ellen in a blue dress spreads all over the Australian landscape and, as she grows into a woman, the legend of her speckled beauty reaches the remotest corners of the whole world. As Holland develops a passion for eucalypts – attracted by their unique "eucalyptus qualities", namely their clarity and their lack of darkness – and for naming trees, her daughter Ellen asks him to tell her stories about her "invisible mother", who died after giving birth to her and to her twin brother who didn't survive. This fascination or rather desire for stories increases in Ellen as time passes in the property in Western New South Wales, which Holland has transformed into a "virtually [...] outdoor museum of trees" after planting five hundred different species of eucalyptus. The jealous father knows that stories can be dangerous, and warns his beautiful daughter to "beware of any man who deliberately tells a story" (p.53). Holland trusts botanics more than storytelling, and decides that the man who is able to name all his five hundred eucalypts will win Ellen's hand. One day, from Adelaide, the city of eucalypts, a certain Mr Cave arrives on Holland's property after all kinds of suitors have been tested without yet succeeding.

A specialist in the field of eucalypts, and more interested in Holland than in his daughter, Mr Cave soon reveals his excellent potential for passing the test and thus for marrying Ellen. However, it is at this stage that the girl meets a stranger, asleep under one of his father's eucalypts. "Tall trees breed even taller stories" (p.79), writes Murray Bail, and ironically it is just under Holland's tall eucalypts that Ellen gradually falls in love with this man whose skin is marked by various scars: "to carry a scar is to carry a story" (p.101), and Ellen listens greedily to all the stories the stranger tells her. These are stories of mothers and daughters, love stories, stories of mysterious and inexplicable attractions, stories which sometimes seem to be hinting at Ellen's own life. They cover and glide all over the girl's speckled beauty which the nameless stranger never touches: his storytelling is his only way of making love to her.

Stories can be dangerous, as Holland warned Ellen, for whom the "encyclopaedic landscape" (p.196) of eucalypts becomes blander and blander: in fact stories can help get insight into the world and into one's own unhappiness. However, in Bail's novel the lack of stories is equally threatening: once the stranger disappears, Ellen's health starts declining, and her doctor cannot think but of stories to tell her in order to heal her mysterious illness. By now Mr Cave has won the girl's hand, but Holland summons up Ellen's old suitors, this time not to name eucalypts but to tell his daughter stories. But apparently this is not a skill one can easily learn, perhaps it's an innate gift. And Ellen will wait for the nameless stranger to go back to her with his special gift.

Murray Bail certainly knows how to tell stories, how to interweave them, how to make them criss-cross, slide aside and let them flow again into the main plot. As he conflates ideas on beauty, art, landscape, language and the power of naming things into his narrative, Bail creates a prose which conveys the lightness of the slender and silvery eucalypts. His fine ironic touch and humorous treatment of certain issues, such as nationalism or the evocative power which some names have, yield brilliant passages worth quoting: "Recently it has been suggested the Ghost Gum, which has long stood as the archetypal eucalypt, is *not* a eucalypt at all, but a member of the 'Corymbia family'. The

new name, if you don't mind, would be *Corymbia aparrarinja*. Isn't that a marriage of the Mafia and the Aboriginal? A good many people are trying to come to terms with this. A young nation has shallow roots and the slightest disturbance can throw out the equilibrium, patriotically speaking. Nationalism is nothing less than clutching at straws. It can only be hoped the ruling on the Ghost Gum will be revised again, or at least delayed" (p.35).

Elizabeth Jolley's books are gifts which she offers to her readers, and her last three novels, *The Orchard's Thieves*, *Lovesong* and *An Accommodating Spouse*, I consider as being true gems. As I read Jolley's fiction I feel delighted, comforted, amused, and I experience a unique pleasure mixed with sadness, frequent bursts of laughter and an immense sympathy for the characters she portrays. The Professor, the protagonist of *An Accommodating Spouse*, is particularly touching for his vulnerability, his mental confusion and indecision, and for his daily, silent fight with his inner conflicts which tear him apart. The Professor is one of the many tragicomic characters which Elizabeth Jolley has been depicting since her very beginnings as a fiction writer. Married to Hazel (and almost married to her twin sister Chlöe who lives in their house and occasionally even sleeps with them), father of triplet daughters and in love with Dr Florence, the Professor is entangled in the tragicomedy of life. Slipped into a universe of women – the one in which feature his mother Lady Carpenter, his own twin sister, his wife and sister-in-law, his three daughters and Dr Florence, who is liaised, he suspects, with an untrustworthy and not exactly refined Ms Bianca – he is unable to make out his own choices, most of which he considers to be rather accidental. The Professor is dangling between two poles: his unexciting suburban life and his Romantic idea of the world; his solid, hairy, honest, generous and kind wife (perfectly doubled by his solid, hairy, honest, generous and kind sister-in-law) and the slender, delicate and fragile-looking Dr Florence; his shopping at 8.15 every Saturday morning with busy Hazel and Chlöe and the screaming triplets, and his dream of a Flaubertian cab drive with Dr Florence; and his deep affection and devotion for his wife, and his love and sexual desire for his colleague. Jolley's protagonist tries to resist the ordinariness of suburban

life and the vulgarity which has been impairing language and social behaviours, and often seeks solace in the Earl of Rochester's poetry, where "cunt" – a widely employed term in current poetical production, as he cannot help noticing – is still connoted as "soft evil" (p.83). On the eve of his daughters' return from their journey around Europe and Asia, the Professor nostalgically recollects the gentle, long-haired Phyllis, Charyllis and Amaryllis who would pour coffee for and offer Turkish delights to his guests; he cannot come to terms with the idea that his triplets – now with shaved heads, pierced noses and ears, and turned into anorexic fashion mannequins whom Hazel temporarily names "Belinda, Mrs Betty and Posy, when she [forgets] their real names and [wants] something fetched or put away quickly" (p.147) – have grown up "into ordinary, everyday people" (ibid).

With her usual, unique sharpness and candid irony, in *An Accommodating Spouse* Elizabeth Jolley portrays a character which is extraordinarily tender and human. As the celebration of his daughters' twenty-first birthday is on, he eventually realizes that his love for Dr Florence can no longer be ignored, nor can his sexual desire for a woman who is not his wife. As Jolley writes: "If he is honest, the Professor tells himself, he does have these two very good women. They are kind. And, at the same time, he knows he wants, or rather needs, endlessly something else. If he had a pencil on him he would write privately, in pencil, on a scrap of paper, he would write that he wants freedom in love, and more, he wants to be able to love and to be in the presence of someone who loves and wants him. He feels not guilty, exactly, but troubled – this is a better word. Because he feels imprisoned, by being husband and very much father, he feels troubled. He has always been under the impression that, with advancing age, sexual desire waned. Disappeared. But it seems that the opposite is true. Sexual desire, combined with love, is present in complete defiance of age. This note would have to be hidden or thrown away" (pp.211-212). As he keeps imagining the moment in which he will embrace and kiss Dr Florence for the first time, after "the tender glance of questioning and the readily given approval passing between the flute player and the conductor" (p.242), the Professor is sure that his accommodating spouse will

understand him, as she always has. "Blame no one. Blame, if you must, the human situation" claims W.H. Auden, whose words Jolley quotes as the epigraph to her novel. And the Australian writer is well aware of this as she depicts circumstances, anecdotes and tiny details that shape her grotesque, hilarious and at times pitiful characters which happen to pass through and get caught in this kaleidoscopic human situation. Jolley is at her best when she describes the disarming clumsiness of her characters, as for example when, on Hazel's first date with the Professor, the twin sisters, accompanied by their mother, go to the Opera dressed in layered brocade ("He admired on this evening, as he breathed in the heavy drenchings of perfume, the courage needed to wear such ugly dresses which exposed so much splendid and intimate flesh..." [p.6]), or when she catches the subtlety of certain emotional shifts which strike us for their utter truthfulness, as in the passage where the Professor sees Dr Florence cry ("Once you saw someone cry, circumstances and possibly relationships were, forever, on a different level of feeling and importance" [p.31]), or still, when Jolley depicts situations connoted by a deep sadness which, with a sudden twist, she retrieves through her reassuring, tender irony.

Love and seduction are themes dealt with by many of the writers whose short fiction has been selected by Marion Halligan and Rosanne Fitzgibbon for *The Gift of Story: Three Decades of UQP Short Stories*. As the editors suggest in the introduction to this beautiful anthology where thirty-four narratives have been chosen from fifty single-author volumes, the process of writing short stories is in itself an act of love or passion on the behalf of these Australian writers who "have pursued the story as they would pay court to the beloved" (p.xi). Since the establishment of a national literature, the short story has always proved to be a fortunate genre in Australia, and it still is, as the number of volumes of short fiction that Australian publishers keep proposing demonstrates, at a time in which in most European Countries it is gradually declining as readers rather opt for the novel. Halligan and Fitzgibbon remark that: "Australians see themselves as having a special affinity with the short story. When you look at anthologies compiled over the last thirty years – with various intentions,

theories or pretexts in mind – the one thing they all have in common is an assertion that somehow the short story expresses some quintessence of our national character, that it shoulders the burden of carrying our distinctive ethos” (p.ix).

The depiction of the bush and the ocean, of urban and suburban landscapes makes these stories distinctively Australian. In “Cubby”, where Thea Astley tells enchantingly of the magic of first love and of its inevitable loss, tropical Queensland is evoked through its “swell of green water that [is] tree and blue water that [is] ocean” (p.1): it is this lush place which provides young Jenny and Davey with the ideal setting for their romance as they sit in a tree-house built on the bay’s tallest and thickest pine, “foot-paddling in the light of six o’clock, syrupy and golden, that melt[s] over township and sea” (pp.1-2). Michael Wilding portrays the almost threatening vastness of the Australian landscape which imbues his protagonist – Graham, who attempts to seduce Joe’s lover and is eventually seduced by Joe’s writing – with a sense of powerlessness and irreducible isolation which recurs in much Australian literature. As Wilding describes it: “[J]ust looking as he drove past, he could see nothing moving at all, just that huge stretching silence, reaching over soil and rocks no one had ever stepped on. It was frightening when you thought of all that emptiness reaching right out into the centre, it was frightening like looking at the stars was frightening, the terror of those inconceivable distances. It was the terror that made you cluster in the cities, clinging like ants on a dead lizard’s sore, sucking sustenance from the skin’s small crack” (pp.18-19). In Kate Grenville’s “Refractions”, Louise recollects an episode of sexual

harassment that she experienced as a young girl as she rows in Sydney Harbour’s waters which are red-frilled with jellyfish. The splendid visual description of the East Australian coast comes to the foreground in Beverley Farmer’s “Black Genoa”, where ideas on mourning and death conflate in the protagonist’s drawings, as she sits on the beach “sketching ink edges around the pallor of it – a still scoop of water as thin as cold air, as if the bay were an empty shell, an earshell, pearl-pale and dotted inside with a line of rocks” (p.249). The evocation of suburban Adelaide emerges in Barbara Hanrahan’s autobiographical narrative, which is a delicate portrayal of a fatherless childhood marked by the presence of a loving mother, a caring grandmother and a special grand-aunt, and wafted all over with the scent of roses.

In this anthology, the depiction of social landscapes too acquires a considerable relevance. The presence of authors such as Angelo Loukakis, Victor Kelleher, Peter Skrzynecki, Lily Brett, Venero Armano and Barbara Wels testifies to the increasing importance of multicultural writers – in this case with European backgrounds – who have been representing Australia as a Country layered by diverse cultural and ethnic influences. Assimilation, identity, the clash between different cultures and the search for one’s own roots are issues on which these writers focus as they offer perspectives on their community, as in Loukakis’s “Dancing” and in Brett’s “What God Wants”, or on their own experience told in the first person, as in the compelling autobiographical accounts by Skrzynecki and Kelleher.

The power of storytelling strongly connotes “The Munta-Gutta” by Herb Wharton, who, unfortunately, is the only Aboriginal writer represented in

this collection, and “Morgan Morgan”, by Janette Turner Hospital, whose portrait of a brisk grandfather who grows dahlias and endlessly makes up stories for her granddaughter is just magnificent. In these two narratives children get initiated into the wonderful universe of tales which both amuse and scare, intrigue and threaten: it is up to them, as they grow, to get insight into the stories they listen to in order to tell truth from lies. Stories can also provide strategies of survival, as Murray Bail shows in *Eucalyptus*, and as Olga Masters and Marion Halligan prove in the most touching way in “A Young Man’s Fancy” and “Here Be Unicorns” respectively: in the former, the silent desperation of a young man married to a woman who can no longer take care of herself and of her two daughters is momentarily redeemed by the tales he keeps picturing in his head in which he sees himself and his little girls living cosily with the woman, no matter how old, whom he meets during the day – his neighbour Mrs Lake, his colleagues, the shop owner’s wife; in the latter, a mother tells her daughter stories of unicorns in a hospital where sadly not all the sick children can be healed by the horns of these mythical animals which are said to cure any kind of illness.

*The Gift of Story* contains other beautiful short fictions, like those by Mandy Sayer and Trevor Shearston (actually almost every narrative selected in this anthology would deserve a mention), and stories by the acclaimed Murray Bail and Peter Carey whose talent, along with that of other writers who are currently among the most representative in Australia and who have achieved international status, University of Queensland Press was able to recognize at the beginning of their career as fiction writers.

Encouraged by the growing number of Australian writers coming from a Sinhalese background (and I am thinking in particular of Yasmine Gooneratne, Chitra Fernando, and Chandani Lokugé herself among the others) I typed the words ‘Australia’ and ‘Sri Lanka’, side by side with ‘literature’, on my computer keyboard and faithfully awaited for a reply from my selected search engine. ‘Curiosity killed the cat’ recites the old saying and it certainly

Chandani Lokugé, *If the Moon Smiled*, Ringwood, Vic., Penguin, 2000, pp. 225

Luisa Pèrcopo

dampened all my natural expectations not to find any cultural or literary link between the two countries. ‘No match found for your request’

was the cold reply on my screen. To a more general search, an incredible number of sites crowded the latter and disturbingly enough most of them were cricket or cricket-related sites. It is quite sad that notwithstanding the various cultural connections that tie these two countries together, and last but not least the impressive number of Sinhalese who have chosen Australia as their home, the only issues who make the papers (or shall I say the web pages) are



those related to sport or ethnic wars.

The repeated failure of expectations and disillusionment seems to be the main thread in this first novel by Chandani Lokugé, who has previously published a collection of short stories entitled *Moth and Other Stories* (1993). Like in her previous work Sri Lanka is very much present in the form of lush landscapes, the bright colours of birds, flowers and monks' robes, the smell of coconuts and curries, the Buddhist philosophy of life. However this is not a romantic nor an exotic novel as its title, cover, and our own misleading expectations might bring us to think. The only idyllic moments are those occurring in the home village described by Lokugé at the beginning of the novel making use of all the typical village scenes where most Sinhalese traditional stories and fairy tales are set, the jungle, the river, the rice fields, the small ponds covered with lotuses, in this way ascribing an illusory character to it. Australia on the contrary is the land of sheer facts and crude reality.

The novel runs the breadth of a memory, framed as it is in a circular space that opens up on an autumn afternoon and closes two hundred pages later, roughly at the same moment. It is an evocation of the sense of things ending and beginning through the memory of a lifetime spent criss-crossing continents, oceans, cultures and life-stages. Manthri, the protagonist, is a young Sinhalese woman, born and bred in a small village in Sri Lanka, whose childhood ends abruptly with her physically becoming a woman. The passage from childhood to woman-

hood has not been painless for Manthri. She is immediately sent to Colombo to start her education and her life in the city is dominated by solitude, which she tries to quench reading books and '*making friends with the people between the pages*'. The theme of solitude is an overwhelming one in the novel, the lonely fracture between life in the city and that in her small village is reiterated when she is forced by her husband to move to Australia with their two small children, '*where they do not belong*'.

Incomprehension and solitude also undermine her family life. Mahendra and Manthri's is a loveless marriage. Arranged as it was between their two families, it collapses as from their first night together, when to his great disbelief, Mahendra discovers his wife's unfaithfulness. Her passivity and her attempts to achieve happiness through total detachment and her time spent at the library are the only tools she knows to face the reality of a disillusioned present. Even her Australian children feel estranged from her. Manthri's life is dominated by her sense of guilt and her conviction that her life and all her family problems are due to her karma, and although she struggles to fight the disastrous impasse she finds herself entangled in, there is no way she can escape her destiny.

The task of changing things and provide the narrative with a turning-point is carried through by Nelum, Manthri's daughter, who refuses to be involved in an arranged marriage to be able to pursue her career as a surgeon. Nelum has the will and determination to break away with

Sinhalese strict tradition, which considers women's role in life merely as wives and mothers and she creates a new space for herself. It is through her achievements that Manthri takes her revenge on life and can finally reach the samsara she has been searching for: '*trying to be like a nelum flower [...] blossom free of the mud in which it is born*'.

Like a bunch of lotus flowers, Lokugé's novel carries many messages, one for each stem. There is the acceptance of one's own limits and failures, but also the ever-present hope of a new beginning. All along there is the tragedy of a mother's obsessive love for her children, but also their achievements through their detachment from her and all she represents. However, the story is principally the endorsement of a new generation, born between cultures, whose great accomplishment is that of synthesising them and smoothing their sharp angles.

With her sensitive and poetic prose, enriched by Sinhalese words and symbols, Chandani Lokugé discloses the intimate feelings of a wounded and disillusioned woman, who notwithstanding, still succeeds in recognizing the poetry in all things, and evokes yet another novel that enriches the Australian kaleidoscopic narrative. Lokugé's *If the Moon Smiled* is further evidence to George Papaellinas' assertion that *Australian writing is in a healthy way and always promises a 'next time'* (George Papaellinas, 'Introduction' to *Homeland*, Sydney, Allen & Unwin, 1991, p.xv.)

Obsessed as it is with its search for a definite identity, at the dawn of the third millennium Australia is still asking itself if it is a multicultural nation. This complete multimedia history of multiculturalism condensed in three CDROMs might offer an answer to this question, and if not, can certainly help in providing enough background and primary sources to at least set up a discussion on this issue. Developed by the Board of Studies, NSW, in conjunction with the University of Technology, Sydney, the Ethnic Affairs Commission of NSW and SBS Television, this package is an instrument of invaluable significance for those who are involved in teaching

*Making Multicultural Australia: A Multimedia Documentary*, Sydney, The Board of Studies New South Wales, 1998, 3 CDROM

Luisa Pèrcopo

and learning about Australian culture and literature. But not exclusively for them. Thanks to its extraordinary range of archival material, including photos, audio and video clips, historical documents and newspaper clippings, blended together with a whole range of new material produced specifically for this work, the package

projects the viewer/reader into a full-immersion journey dealing with Australian cultural diversity.

Disc one is entitled *Timeline* and, as the title might suggest, deals with the history of how Australian multicultural society has emerged. The 'timeline' begins from long before the word 'multiculturalism' was used in an official speech for the first time by Al Grassby in 1973, spanning, and in this way acknowledging, the cultural richness and diversity of the first inhabitants of the Australian continent -and therefore rightly claiming that Australia has always been a multicultural society, in every sense, or that, at least, it started up as one. The inclusion of indigenous peoples and their



different cultures in the multicultural discourse is not a common one among Australian multiculturalists, for various reasons, some of which are to be ascribed to the Indigenous communities themselves. However, such an all-inclusive position can only be seen in a positive light, and the only one capable of enabling such a term to bear all the many cultural nuances of significance for all Australians. In its finest, and also its etymological expression, the idea of multiculturalism embraces all ethnic groups in Australia as significant contributors to the evolving culture of the country, and this, as a consequence, has been transformed into a more sophisticated milieu, as is suggested by the material included in the second disc, entitled *Culture*.

From the attempt to create a Southern Albion by the English colonizers to the White Australia policy (which lasted for three generations after Federation), to post-war mass migration, the passage from an assimilationist to a multicultural policy is carefully accounted for. However the package does not aim at a chronicle presentation of historical facts. Interviews and comments from the average citizen to the leading politician, from the sociologist to the performing artist, enrich the history with opinions, and sometimes diverging points of view, so allowing a more critical and less passive absorption of information. To consider itself multicultural, a nation needs more than just a demographic and cultural copiousness – and people in Australia come from over a hundred and twenty different nationalities. Issues of non-discrimination, equal rights and social justice are of analogous importance. The 1975 Racial Discrimination Act, as the Labour Government's official response to any racial discrimination, directs the historical discourse traced in this particular CD-ROM to a more specifically political background. The responses of all governments from the seventies onwards are analyzed and documents and comments are supplied in order to promote the critical debate. Examples such as the Liberal's setting up of governmental bodies, including the Australian Institute of Multicultural Affairs (1979-1986) and the Special Broadcasting Service (SBS), or the creation by the successive Labour government of an Office for Multicultural Affairs are provided as evidence of the practical cores of multiculturalism as a political agenda and

of its transformations in the course of Australian history.

While the first disc deals with the cultural and political history of Australian multiculturalism, the second attempts to delineate definitions of a multicultural society and whether Australia fits any of them. The vast spectrum of meanings such a term can and does include in the Australian context – ranging from social policy to demographic description – is presented through the words of many commentators from different social and ethnic backgrounds. For most of them cultural maintenance is a key issue in the formation and sustenance of a multicultural society, and examples on this disc vary from food diversity to religious, musical and language specificities, not seen simply as a colourful and most obvious expression of Australian multiculturalism, but as key-issues in both the shaping up of individual self-esteem and in the consequent contribution the same individuals can convey to the whole nation in a movement towards a balance of cultures.

A section dedicated to the arts, including trailers and segments from films and television programs, examples from the visual arts, musical and dance performances, poetry and prose readings, with discussions of major issues by the artists themselves, constitutes the closing part of this second disc. Issues brought to light and discussed in the previous sections of both discs are here presented from an artistic perspective. The closing section of a work always has a symbolic significance and if criticism also means faultfinding, it must be underlined that the artistic aspect of Australian multiculturalism is not here as developed as the political or the sociological ones. Furthermore, but at the same time quite understandably, the artistic works are often presented as vehicles towards a better awareness and comprehension of cultural difference. This perspective might unfortunately have the counterproductive effect of enforcing a commonplace among conservative critics, who view ethnic minority art exclusively from a sociological point of view, in this way denying its status of a work of art. However, the limited presence of the arts is compensated by the (first time ever) electronic transposition of the 'Harvest of Endurance', a 50-metre-long scroll on the history of the Chinese in Australia from 1788 to 1988, held at the

National Museum of Australia, and also by the over 2500 pages of documents on the *Library* disc. This third disc includes a printable anthology from various sources, almost all dating before 1996 however, and databases together with practical information, such as the addresses of the national archives and libraries, from which to begin a wider search.

The structural presentation of the discs follows a rhizomic pattern, which is by no means fixed and can be changed every time a new search is made. The topics are briefly presented in a clear, very pleasant off screen voice belonging to Andrew Jakubowicz, a well-known scholar in the field of multiculturalism and consequently a warranty for the quality of the work; the reader/viewer is then left free to roam and look into those topics which mostly appeal to her/him, simply by clicking on the appropriate symbol (a videotape, a cassette, a letter with a magnifying glass, a photo, a map). On the technical and practical side, the three CDROMs require very little computer-skill to run. All the software needed is provided with the package. The design of the discs is outlined so as to make it as easy as possible for everyone to use and a section called 'Research Skills' is intended for students, offering them with the tools necessary for a more critical approach to the material supplied. Finally, the more-than-honest price (just slightly above AU\$100) makes it an easy 'must' for all public and private libraries.

Unless you are a creative writer, and I am not, there is a practical difficulty in describing in their total expressiveness the visual images of which this CD-ROM is full. However, there is an excerpt from an SBS TV-programme that, more than everything else, seems to symbolize the potentiality of a country of such diversity, in which children coming from different backgrounds comment on being Australian. It made me think of a Tim Rowse's adaptation of a famous quote by Raymond Williams: 'there are in fact no Australians. There are only ways of seeing people as Australians' (Tim Rowse and Albert Moran, 'Peculiarly Australian – The Political Construction of Cultural Identity' in S. Encel and L. Bryson (eds.) *Australian Society* (4th edition), Melbourne: Longman Cheshire, 1984: 229-77, p.257). This multicultural documentary is a valid contribution towards widening our restricted vision.

If a non-Indigenous, not-even-British European researcher comments on *A Dialogue On Indigenous Identity*, taped and transcribed by a group of Australian Indigenous academics, s/he might be attempting to fit a round peg in a square hole. In the last decade, academia has produced an increasing number of identity analyses, all of which aim at clarifying "one of the fundamental paradoxes of being human" (Ian Anderson, 'Reclaiming Tru-ger-nan-ner: De-colonising The Symbol', *Speaking Positions: Aboriginality, Gender and Ethnicity in Australian Cultural Studies*, eds. Penny van Toorn & David English, Melbourne, 1995, p.39): the fact that shifting identification processes relate to coherent entities. In addition, in intercultural studies the concern does not only lie in the determination of identity, but also in clarifying the respective speaking positions of the involved subjects.

This book opens "a window of personal exploration" (p.vii) into the lives of nine Australian Indigenous academics at the Centre for Aboriginal Studies at Curtin University, Perth. The dialogue was generated from a series of meetings held throughout 1998. A major topic of discussion in this book is the diversity of Indigenous people, and as a consequence, the question, as to how a definition of Aboriginal identity can reflect this diversity. In the course of the meetings, the members voice the necessity to find a common thread within the spectrum of individual diversity, and they determine cornerstones of an Indigenous worldview, some of which might remain invisible to non-Indigenous people. The ques-

Nationalism, nationhood and national identity, along with their various forms of political construction and cultural representation are issues which are still at stake in the studies and debates Australian critics and historians engage in. To a settler society which has always tried to define itself against a cumbersome imperial mother country, the formation of a national literature has been crucial. As Australia has been shifting more and more towards a social fabric which includes a large and diverse multiethnic community which fosters notions of difference and hybridity, current discourses on

Darlene Oxenham, Jo Cameron, Kim Collard, Pat Dudgeon, Darren Garvey, Marion Kickett, Tracey Kickett, Jeannie Roberts & Jules Whiteway. *A Dialogue on Indigenous Identity: Warts 'n' All*, Perth, Gunada Press, Curtin Indigenous Research Centre, 1999

## Eleonore Wildburger

tion, 'Is there an essence of Aboriginality?' is a common thread of its own, that runs through the ongoing dialogue. In this context, also the relevance of the communities in the current demand to prove Aboriginality is discussed. The final chapter opens up to future concerns, as there are globalisation, Aboriginal Health Service requirements, the impact of American TV series on Indigenous culture, integration of the stolen generation into the communities, participation of Indigenous athletes in the Olympic Games, and more.

At first sight, the authors seem to take a contradicting position, as to which readership they are addressing. On the one hand, they argue that an analysis of Indigenous identity includes "reading the legacies of Australia's colonial past in the contemporary situations of Indigenous people" (p.xii), and they admit the need to gain some type of shared understanding. Consequently, they confess their hope that non-Indigenous readers may understand "the debate as one of **exploration** as opposed to one of **justification**" (p. xiii, emphasis in text). On the other

hand, the authors demand to be allowed an 'Indigenous only' space, where discussions on Indigenous identity are controlled by Indigenous people, who must hold the position of authority in the debate. Thus, the authors have decided to produce "a publication to promote further discussion on the issues, because they are important, controversial, emotive and confronting to many Indigenous people" (p.27). Marcia Langton's (1993) widely accepted concept of intersubjectivity suggests that both positions are relevant. According to Langton, "'Aboriginality', therefore, is a field of intersubjectivity in that it is remade over and over again in a process of dialogue, of imagination, of representation and interpretation" (Langton, cited on p.xii). Drawing upon this concept, Darlene Oxenham adds in the Preface: "If we (Indigenous and non-Indigenous) are both subjects in any interaction, then surely we must consider our reasons for promoting such representations and reflect on the positions that we hold and/or assume" (p.xii).

The book offers no definite answers, yet it offers a deeper look into what it means to be Aboriginal. It illustrates the dilemmas, biases, vulnerabilities and also the contradictions of the people involved, and as a consequence, it opens up a space for further discussions. This book is convincingly genuine and confessional, which calls all the more for a committed readership and intercultural appropriate reception. Even though this dialogue cannot disguise its academic grounding, it is a powerful contribution to an ongoing debate which has good reasons to leave safe academic grounds.

## Recent Perspectives on Australian History and Literary History

Stuart Macintyre. *A Concise History of Australia*, Oakleigh, Vic., Cambridge University Press, 1999, pp.320

Bruce Bennett and Jennifer Strauss (eds), *The Oxford Literary History of Australia*, Melbourne, Oxford University Press, 1998, pp.488

## Roberta Buffi

nationalism and national identity focus on their changed and changing sets of meaning.

In his valuable *Concise History of Australia*, Stuart Macintyre illustrates how any attempt to pursue national definition has been controversial in this Country since the very moment in which the new settlers felt the urge to shape distinctive cultural patterns that could convey the spirit of the place they inhabited and their relation to it. Nationalism, as constructed in what are generally held to be momentous stages in Australia's self-representation (namely the 1890s, the Gallipoli campaign and the 1950s), has been

articulated according to an Anglo-Celtic masculine perspective grounded on principles of exclusion: women and Australia's indigenous people have hardly participated in the founding myths of the nation. Yet, the idea of being part of a land which was not *terra nullius* has often generated a problematic relationship with place for the white settlers. As Macintyre explains in his first chapter, "Beginnings": "The desire for a binding national past that would connect the people to the land was frustrated by the feeling of rootlessness, of novelty without depth. The longing for an indigenous culture, for belonging, was denied by the original usurpation. A history of colonisation yielded to a realisation of invasion" (p.3). In his clear and insightful historical account of Australia, Macintyre never neglects to chronicle the history of the survivors: the events in which the Aborigines have been tragically involved are positioned in the foreground; they stand as a disturbing comment to the controversial history of Western settlers in this Country. "Denied both effective individuality and agency in the history that began in 1788, [the Aborigines] were no more than objects of history" (p.5), claims Macintyre. However, the history of Australia's indigenous people dates far back from the moment in which "the sound of an axe on wood, English steel on antipodean eucalypt, broke the silence of a primeval wilderness" (p.1), thus a redefinition of Australia's beginnings is necessary.

As he records the arrival of the First Fleet and moves on to illustrate the transition from Australia's imperial dependency to national self-sufficiency, the Melbourne historian leaves crucial questions open to debate: "Was [British settlement] part of a larger imperial design or an improvisation? Was Australia meant to be a dumping-ground for convicts or a strategic and mercantile base? [...] Was it an invasion or peaceful occupation, despoliation or improvement, a place of exile or hope, estrangement or attachment?" (p.18). The various narratives shaped by the first explorers and cartographers advocated the legitimization process of British invasion: constructions such as *Terra Australis Incognita* and *terra nullius* are obvious misrepresentations which contributed to depriving the Country's former inhabitants of any sovereign-

ty for over two hundred years, until a belated legal recognition of Aborigines' possession of their traditional lands came in 1992 with the Mabo judgement. And nevertheless, as Macintyre remarks, "a similar recognition of prior or continuing sovereignty has yet to occur" (p.35). Stories of massacre, removal, confinement and assimilation of the indigenous people have been often overshadowed or erased from official history by the agents who established such "policies": the first Aboriginal children who would open Australia's long, shameful chapter of the stolen generation were taken away from their mothers on the occasion of the Parramatta Congress in 1816. What was held to be a civilization process, backed up by Christian missions, went on undisturbed until recently, and the Aborigines are still waiting for the current Prime Minister's apology – a resistance which hasn't been helping achieve a reconciliation between Aboriginal and non-Aboriginal Australians. Australia still has to come to terms with its wrongs and abuses committed against its indigenous people who have seldom been inscribed into public national narratives. Macintyre maintains that "the desire to instal Aborigines into a more inclusive national mythology meets continuing resistance. White supremacists oppose it utterly. White traditionalists are reluctant to accept the disturbing implications of conquest as an essential component of the Australian story, and condemn the 'black-armband' historians for insisting on such dissonant themes" (p.62). The selection of illustrations reproduced in Macintyre's book eloquently conveys the patronizing and manipulative modes of representation which the white colonizers adopted in their visual narratives of Aborigines.

Macintyre's survey of Australian history is accurate and comprehensive; dates and events are contextualized within both national and international frameworks and are discussed in relation to other kinds of analysis and patterns, which include politics, economics, sociology and literature. His arguments are discerning and convincing, and the occasional ironic tone employed as he draws on and debates other critics' perspectives contribute to making his *Concise History of Australia* an enticing reading. Particularly interesting are Macintyre's discussions of

the convict system and the colony's transition from a "place of exile" to a "location of choice"; the image of civic grandeur which the colonies produced in the 1880s, a period which coincided with the centenary of the arrival of the First Fleet (celebrated for over a week in Sydney, where food was distributed among the poor, but not among the Aborigines); the discriminatory laws of White Australia's new Federation as the result of a nationalism shaped by the fear of invasion and a preoccupation with the purity of the race; the contradictory participation in four overseas wars at the beginning of the 20<sup>th</sup> century when Australia, already constituted as a nation-state, "fought on the imperial side against national independence" (p.141); the further identification of nation with race during the First World War, when under the War Precautions Act the Australian government interned 7000 people (migrants from the Balkans and the Hapsburg empire, German-Australians and even Afghan camel-drivers) for the safety of the Commonwealth; the international forums in which Australian feminists condemned the inhuman treatment of Aboriginal women and children; Australia's shift from the subordination to Great Britain to a new dependence on the United States which was consolidated during the Second World War; the new post-war imperial patterns based on trade, investment, aid and armaments; Menzies's defence of the apartheid regime in South Africa and his fervent anti-communism which culminated in his referendum proposal to ban the Australian Communist Party; a new sense of nationhood upheld by Whitlam, who removed state policies based on discrimination and racism, and who allowed Australia to be part of a larger international context; the contradictions that underlie the Aborigines' policy of self-determination which, through institutions and organizations closely controlled by the Government bureaucratic system, has engendered a new form of "welfare colonialism".

In Australia "the colonisers are [still] confronted with the fact that they share the land with the colonised" (p.276), claims Macintyre. However, current Prime Minister John Howard does not seem to engage with this kind of confrontation: his monarchist stand and con-

servative policy are the clear statement of a white-centred nationalism which tends to withdraw from a multicultural social fabric and hinders any negotiation with the Aborigines.

The articulation of nationalism, nationhood and national identity in literary practices is discussed at length in the new *Oxford Literary History of Australia*, in whose introduction its editors, Bruce Bennett and Jennifer Strauss, question "how 'Australian' is the literary history of Australia" (p.4). The sixteen authors who have contributed to this *History* focus on the "complex and shifting interplay between local, national and international concerns in the lives of writers and in their literary works" (p.5), as Bennett and Strauss explain.

The notion of beginnings is construed as a contested ground in this *History* as it is in Macintyre's book. Interestingly enough, the first section of the volume (divided into five main parts that correspond to crucial events in the world history which were influential to Australians' modes of self-perception and self-representation) does not indicate an initial date in Australia's history. In fact it is titled "To 1850", and what has been allegedly the beginning of Australia's history, that is the arrival of the First Fleet in 1788, is significantly omitted: this is just the white settlers' version of Australia's history, it is not that of Australia's indigenous people, who had been inhabiting the land thousands of years before British invasion. In his brilliant "White on Black/Black on Black", Adam Shoemaker considers historical dates from a different perspective, and argues how discordant the Western view of chronological time is when applied to Aborigines' own narratives. In this chapter, the main issue Shoemaker engages with is not only the debatable beginning of Australian history (and again, whose Australian history?): what he highlights here is the genesis of Black Australian writing in English. The Brisbane scholar claims how terms such as "prehistory" and "pre-literacy" are but "dividing lines [which] have been imposed retrospectively upon Black Australians by those who are not members of that culture" (p.9). In Shoemaker's point of view, any attempt to search and tag "the earliest poem" or "the first letter in English" written by an Aborigine risks to become "a tyrannical quest" (ibid.). As he makes refer-

ence to indigenous rock art and verbal art, Shoemaker insists on the impossibility to fix "beginnings"; as he discusses *Flinders Island Chronicle*, written between 1836 and 1837 by three Aboriginal clerks under the tutelage of the Commandant of the Flinders Island Aboriginal Settlement, he demonstrates how false the statement according to which Black Australian journalism would "begin" in the 1920s with David Unaipol's accounts was (a claim which was largely accepted until a few years ago when Michael Rose published *For the Record*). Letters and petitions written by Aborigines appeared just a few years after British invasion, and for Shoemaker these are important narratives which stand for the prompt resistance that Australia's indigenous people opposed against the white settlers' ruthless treatment. But of course there are other reasons which are implied in establishing certain demarcation lines and categorizations: questions of authorship, who speaks for whom, and the meaning which "literature" and "writing" have to the ones who make history are here at stake. As Shoemaker corroborates later in the volume in his exploration of Aboriginal literature published in the last four decades, more often than not Australia's indigenous people have been removed from public visibility, they have been disempowered, and their agency (both in politics and in literature) has been subjected to a belated recognition and to sceptical attitudes. Shoemaker mentions the case of Oodgeroo, who in the mid-1960s frequently met the suspicion of critics and readers "who felt it was highly unlikely that an Aboriginal woman could, unaided, produce work of such power and passion" (p.336). He perceives a widespread ambivalent attitude towards Aboriginal writers and artists, and especially towards their success, and claims that "Aboriginal creativity is subjected to scrutiny (and approbation) of a unique sort: what could be termed the curse of authenticity. In brief, a global interest in the so-called 'essence' of Black Australian culture can lead to an almost pathological preoccupation with the 'genuineness' or 'truth' of Aboriginal spirituality. This essentialist preoccupation can be so fervent that, paradoxically, it makes misleading representations of those spiritual beliefs which cater to this popular obsession all the

more likely" (p.338). Shoemaker's investigation of Aboriginal literature since the 1960s is thorough, and particularly perceptive is his view on the various representations and misrepresentations of Australia's indigenous people by non-Aboriginal writers.

In "The 'Settling' of English", Delys Bird explores the beginnings of Australia's literary culture; by drawing on the notion of colonial writing as an "act of translation" suggested by Homi Bhabha, Bird discusses the way in which the colonisers tried to re-inscribe themselves in the new un-textualised space in order to become colonial subjects, and thus overcome the split between their legal condition as British subjects and their new condition as British objects. Available conventions and discourses and hybrid structures were both employed in literature to convey the new world and to articulate the colonial self, as Bird illustrates. Elizabeth Perkins surveys Australian literary culture in the period between the beginning of the gold rushes and that of the First World War, and comments on the formation of an Australian canon at a time in which a national literature was consciously being shaped. Interesting perspectives are offered by Robert Dixon in his chapter on melodrama and its discursive implications in the various literary practices produced in Australia at the end of the 19<sup>th</sup> century and in the first two decades of the 20<sup>th</sup>, and by Susan Martin in her re-reading of the Legend of the Nineties from a post-colonial standpoint, where she suggests that "none of the famous writing of turn of the century nationalism really stands up to any sustained search for the united production of national type, character or even style attributed to them. They represent, in fact, the nation as it stands in all its incoherence and multiplicity – more a collection of smallscale signifiers like Furphy's trousers than one single solid symbol" (p.104). Nationalism and the consolidation of a national literature during the First World War and the Great Depression are issues around which revolve Jennifer Strauss's "Literary culture 1914-1939: Battlers All" and Richard Nile's "Literary Democracy and the Politics of Reputation". Nile makes a distinction between "serious" and "commercial" culture within the pattern of a settler society grounded on a social democracy



"underpinned by four main features: the taking of Aboriginal lands, the unpaid or lowly paid labour of women, the 'White Australia' policy, and foreign relations determined by the British Empire" (p.130). He also highlights the paradox of Australian writers who, in spite of their endorsement of the nationalist cause, were unable to publish in their Country, and thus, by publishing mostly in London, would enter "the ken of colonialism in the name of nationalism in order to hold up a torch to the false values of commercialism" (p.131). On this subject, Nile comments on the policy adopted by Australia's biggest publisher, Angus and Robertson, who would regularly reject manuscripts which were not "innocuous" enough, in Nettie Palmer's words, and would send writers short reports which in a rather laconic way qualified their works as "Unsaleable".

A national construction which was as powerful as that of the bushman was the myth yielded by the Anzac legend. In 1915, on the heights of Gallipoli, Australian soldiers sacrificed their lives in the name of the British Empire. As Adrian Caesar states in his "National Myths of Manhood: Anzacs and Others", the Australian soldier was by and large an extension of the bushman, as his distinctive national qualities were evidently shaped according to the bushman ethos based on courage, independence, mateship and egalitarianism. The publication of the *Anzac Book*, John Masefield's *Gallipoli*, E.C. Buley's *A Child's History of Anzac* and C.J. Dennis's *The Moods of Ginger Mick*, which appeared between 1915 and 1916, consolidated another potent national myth. The contradiction, though, as Caesar remarks, lies in the fact that "this nationalism is not in opposition to British imperialism but rather contributes to, and is contained by, that imperialism" (p.149).

In "Fiction in Transition", Carole Ferrier shows how the expatriate experience (like that articulated by Christina Stead), the voices of non-Anglo-Celtic migrants who moved to Australia in the post-war years, the increasing visibility of women writers, and questions of class and race re-addressed notions of nationalism and national identity in many Australian novels published in the 1940s, 1950s and early 1960s. It was within this varied and changing con-

text – characterized by both post-war radical nationalism and other trends informed by international perspectives and a belated modernism – that the emergence of journals such as *Southerly* and *Meanjin*, the foundation of bodies like the Fellowship of Australian Writers and the Australian Society of Authors, the government's interventions through funds granted to writers, and the establishment of Australian Studies as a subject included in the university curriculum eventually contributed to sanctioning Australian literature as an institution, as Patrick Buckridge explains.

Historical changes are reflected in much Australian poetry produced during and after the Second World War, as Chris Wallace-Crabbe remarks. This was a period in which the internationalisation of the Australian imagination was being articulated in the visual arts, in poetry and ultimately in fiction. Particularly in the years of the Second World War, as Wallace-Crabbe claims, "poetry and poets assumed unusual significance in the mapping of Australian culture" (p.217). The poetry of Max Harris, Muir Holburn and Mary Bell, and that of Judith Wright and A.D. Hope, among others, testify to the way in which in the 1940s international modernist strategies were eventually deployed for national purposes and preoccupations. Modernism thrived in the 1960s, when it almost coincided with the emergence of postmodernism, as Dennis Haskell illustrates in his exploration of Australian poetry since 1965. In the last three decades, through the various aesthetic inclinations of Australian poets, the image of a pluralist nation has gradually replaced that of a "society of bush frontiers, obsessed with landscape, haunted by solitariness, overwhelmingly male-dominated, and saying what little it had to say with a laconic directness" (p.265). John Tranter's experimentation, Bruce Dawe's consolidation of the Australian vernacular, the "multitudes" contained in the poetry of Les Murray who has long achieved international renown, the production of migrant writers such as Sudesh Mishra, Dimitris Tsaloumas and Antigone Kefala, the social poetry of Aborigines like Jack Davis, Lionel Fogarty and Oodgeroo, along with the considerable number of anthologies in which the works of outstanding poets such as Gwen Harwood,

Robert Gray and Rosemary Dubson have been collected, are all elements which highlight the vigour and the diversity of contemporary Australian poetry. This diversity has been a common feature in Australian culture since the Vietnam war, as Bruce Bennett emphasises; it has resulted from the conflation of international movements, such as feminism, postmodernism and post-colonialism with internal changes and preoccupations. Bennett highlights the kinds of literary practices and genres which have been enjoying a widespread currency in the last three decades in Australia. Along with the novel, the short story found a fertile ground among Australian writers in the 1970s and even more in the 1980s; but the genre which has been gaining a special prominence in Australia since the 1960s is the autobiography. Furthermore, hybrid literary modes have drawn the interest of both readers and critics: narratives such as Beverley Farmer's *A Body of Water* and Drusilla Modjeska's *Poppy* are examples which successfully combine diverse genres and cross traditional boundaries. Susan Lever too corroborates the "new diversity" of Australian fiction, which was inaugurated with Patrick White and Christina Stead, who abandoned the certainties of realism and moved beyond modernism to eventually convey the utter disillusion with and despair produced by Western civilisation. From the rich, vivid tapestry formed by various genres and voices – those of innovators such as Frank Moorhouse, David Ireland, Thea Astley, Peter Carey and Elizabeth Jolley, and those of women, Aboriginal and migrant writers – Lever singles out three Australian novels published after 1965 which she finds to be "'great' in the old-fashioned sense of transforming a reader's sense of the possibilities of fiction" (p.330): they are Patrick White's *The Twyborn Affair*, Christina Stead's *I'm Dying Laughing* and David Foster's *The Glade Within the Grove*. The reason for this choice is not because these three novels provide representative visions of contemporary Australian society, but because they offer an idea of the contemporary Australian novel as an expression "of difference, marginality, diversity" (p.331).

Also within the fields of Australian drama and film, the prevailing portrait of contemporary Australia



which emerges is that of a society which in the last three decades has been re-positioning certain concerns and notions of national identity. The patterns and modes of representation which recur in Australian drama are similar to those which circulate in Australian poetry and fiction: Helen Thomson focuses on Patrick White and Dorothy Hewett's non-naturalistic plays, and on radical attitudes which in the 1960s and 1970s aimed at breaking with traditional constructions of national identity. Alex Buzo and John Romeril are just two of Australia's most provocative playwrights who participated in this revolutionary project. Australia's current theatrical production conveys the terms of a vital field which still provides a fertile site for political struggle, especially in the case of Aboriginal playwrights and actors; however, as Thomson remarks, it cannot easily foster forms of hybridity and experimentation – as it happens in literature and poetry – because these are complicated by funding mechanisms.

In his lucid contribution, Graeme Turner argues that Australian literature can no longer be regarded as the pre-eminent national art form, as film and television have been contesting its "cultural flagship" since the 1970s. Turner sees Australian literature and film in terms of competitors; in his view, the visual media have gained their

pre-eminence in representing the nation, both within the Country and internationally. Multiculturalism and the enhancement of a pluralism grounded on a policy of difference have advocated arguments which have been contesting the legitimacy of a traditional national canon. As Turner claims: "Within Australian literary studies, the last two decades have been periods of radical debate and disciplinary reconstruction; these debates and the process of reconstruction have directly affected the definition of literature, its cultural function, and the centrality of the notion of aesthetics" (p.352). Nationalism, as a notion yielded by the radical nationalist agenda of the 1950s, has thus become a highly contested ground at the end of the 20<sup>th</sup> century. Notwithstanding Australia's political stagnation and conservatism which have characterized the last few years, in its various sites of cultural representation it is no longer possible to construct a national identity through forms of exclusion and cultural purity. As Turner corroborates, hybridity and difference are current notions which are widely accepted in the multifarious ways of representing the nation, and which are themselves "celebrated as identity" (p.354). *Death in Brunswick* and *The Heartbreak Kid* are two films released in the 1990s which constitute significant examples of Australia's recent multicultural narratives. The Australian film

production has been particularly prolific and varied in the last two decades; it has gradually reached a larger audience and has achieved an increasing visibility in the international market. Turner insists, though, that both Australian literature and film are not immune from difficulties: especially in the new century they will need to negotiate commercial factors, the competition of a globalised market and the uncertainties brought about by wavering funding strategies. However, the current state of Australian cultural production is certainly promising, as Turner suggests in his conclusions: "[O]ne cannot fail to be impressed by the capacity of Australian writing to survive and prosper despite the difficulties it has encountered. [...] As I review its condition for this final chapter, the picture which emerges most clearly is that of a mature literary culture substantially articulated to other cultural and critical industries, experiencing a range of difficulties: involved in negotiating survival for the local against the pressures of market globalisation; attempting to indigenise international theoretical and critical arguments so as to put them to the best use within a postcolonial context, and negotiating new and hybridised versions of the national through a diversity of textual forms and critical receptions. There seems little more one could ask of it" (p.363).

---

Peter Carey, *Jack Maggs*, Milano, Frassinelli, 1999, pp. 414

---

L'ultimo romanzo dell'australiano Peter Carey – autore del fortunato *Oscar e Lucinda* (1988) – riprende la situazione narrativa del dickensiano *Grandi speranze*: Jack Maggs, un ladro deportato nella colonia penale del New South Wales, dove dopo molte sofferenze ha riconquistato la libertà e conseguito un'invidiabile posizione economica, torna illegalmente a Londra spinto dal desiderio di rivedere Henry Phipps, un orfano che egli considera come un figlio e che da anni mantiene economicamente in segno di riconoscenza per un gesto di generosità che questi, da piccolo, ha avuto nei suoi confronti incontrandolo nelle vesti di forzato. Di questa vicenda, che in *Grandi speranze* è un episodio fonda-

## SEGNALAZIONI

mentale nella formazione del protagonista-narratore Philip Pirrip (Pip), *Jack Maggs* racconta il processo di trasformazione in romanzo. Al centro della trama, a tutti gli effetti in posizione di co-protagonista, vi è infatti il personaggio dello scrittore Tobias Oates, la cui vita e la cui caratterizzazione seguono dappresso quelle di Charles Dickens. Come l'autore di *Grandi speranze*, Oates ha venticinque anni nel 1837, l'anno in cui è ambientata la narrazione; ha da poco raggiunto la fama, dopo un'infanzia difficile segnata dalle difficoltà economiche; ha una moglie che gli ha appena dato un

figlio e una giovane cognata – con cui Carey gli fa intrattenere una relazione adulterina – che morirà nello stesso anno. Soprattutto, il Tobias Oates di Carey coltiva la passione per il mesmerismo, che usa per carpire i segreti di Jack Maggs e trasformarli in fonte di ispirazione, progettando la stesura di un grande romanzo, dedicato all'esplorazione della "Mente criminale", che pubblicherà molti anni dopo (nel 1860, proprio come *Grandi speranze*).

L'abilità di Carey in questo romanzo (indubbiamente riuscito e di godibilissima lettura) sta tutta nella capacità di giocare la narrazione su questo doppio livello: quello dell'avventura – con un Jack Maggs drammaticamente frustrato nei suoi propositi che si muove in mezzo ai colpi di scena, le rivelazioni, gli omicidi, i colori e gli odori urbani tipici

di un Dickens o anche di un Victor Hugo – e quello metadiscorsivo, che indaga il legame vita-scrittura e i meccanismi di produzione di quest'ultima. Se attraverso la figura di Jack Maggs Carey apre il discorso sui rapporti colonia-madrepatria, esplorando il senso di dislocazione

che si accompagna al distacco dall'Inghilterra, la difficoltà psicologica di creare nuove radici altrove, di strappare il cordone ombelicale che nonostante tutto lega alle proprie origini, attraverso quella di Tobias Oates, che vampiristicamente si nutre dei brandelli di storie altrui,

prefigura il procedimento costitutivo del proprio stesso romanzo, che con indubbio fascino attinge a man bassa da scrittura preesistente – l'opera di Dickens così come le sue biografie –, invitando a un confronto continuo con il proprio intertesto.

Carla Pomarè

---

# Canada

Pour commémorer Anne Hébert  
1916-2000

## Une petite morte

Une petite morte s'est couchée en travers de la porte.  
Nous l'avons trouvée au matin, abattue sur notre seuil  
Comme un arbre de fougère plein de gel.  
Nous n'osons plus sortir depuis qu'elle est là  
C'est une enfant blanche dans ses jupes mousseuses  
D'où rayonne une étrange nuit laiteuse.  
Nous nous efforçons de vivre à l'intérieur  
Sans faire de bruit  
Balayer la chambre  
Et ranger l'ennui  
Laisser les gestes se balancer tout seuls  
Au bout d'un fil invisible  
A même nos veines ouvertes.  
Nous menons une vie si minuscule et tranquille  
Que pas un de nos mouvements lents  
Ne dépasse l'envers de ce miroir limpide  
Où cette sœur que nous avons  
Se baigne bleue sous la lune  
Tandis que croît son odeur capiteuse.

*Le Tombeau des rois* (1953)

## L'Origine du Monde

La fin du monde ayant eu lieu  
On l'a lâchée dans l'espace nu  
Toute vive parmi les astres consumés  
La terre encore fumante à l'horizon  
Comme une bougie soufflée  
Jamais l'air ne fut si pur et dur  
Un goût de gel persistait  
Tout alentour des lunes pâles  
Elle la sorcière aux crins noirs  
Chevelure aisselles et pubis ruisselants  
L'Ève des paradis terrestres  
Son odeur de musc et de sueur  
S'égare dans la froideur du vide  
Elle a des jupes et des jupons  
Échappés des siècles révolus  
Sa traîne comme celle des comètes  
Flotte entre les planètes déboussolées  
Ses basques sont pleines de graines et de semences  
Ramenées des fiers amants et des rouses prairies  
À tout hasard elle plante des herbes et des arbres  
Des hommes et des femmes minuscules grains de framboises  
vertes  
Elle fonde une autre terre dans l'espace infini  
L'Origine du Monde se couche parmi l'éther bleu  
Jambes ouvertes et souffle court.

*Poèmes pour la main gauche* (1997)

Anne Hébert n'est plus. Elle est décédée le 23 janvier 2000 à Montréal où elle était rentrée en 1997, après avoir vécu 30 ans à Paris, en écrivant sans cesse sur le Québec. Poète et romancière voici ses oeuvres principales presque toutes publiées en France, aux Editions du Seuil, ou en co-production Boréal/Seuil: *Le Torrent* (1950), *Le Tombeau des rois* (1953), *Les Chambres*

*de bois* (1958), *Kamouraska* (1970), *Le Jour n'a d'égal que la nuit* (1972), *Les Enfants du sabbat* (1975), *Les Fous de bassan* (1982), *Le Premier Jardin* (1988), *L'Enfant chargé de songes* (1992), *Oeuvre poétique* (1953-1990), *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais* (1995), *Poèmes pour la main gauche* (1997), *Est-ce que je te dérange* (1998), *Un habit de lumière* (1999). Elle s'est aussi essayée au

théâtre avec *L'île de la demoiselle* (1974) et *La Cage* (1990).

Gilles Dupuis, lecteur du Québec auprès de l'université de Bologne, a choisi deux poésies dans le tout premier recueil et le dernier, symbolisant ainsi le parcours d'une vie consacrée à l'écriture.

(Anne de Vaucher)

Les deux derniers romans de Anne Hébert sont aussi ses romans "parisiens". L'auteur avait déjà tenté, avec plus ou moins de bonheur, de romancer la Ville lumière, notamment dans le récit fantastique *Héloïse* (1980) et dans *L'Enfant chargé de songes* (1992), où Paris sert d'encadrement narratif à un récit dont le cadre principal demeurait toutefois le Québec. Avec ces deux derniers-nés qui ont été écrits à son retour définitif au Québec, l'action romanesque se déplace à Paris: comme si la distance, qui avait été salutaire en France pour écrire à partir du Québec, était demeurée nécessaire pour transcrire au retour l'expérience parisienne. L'auteur d'ailleurs s'en est expliqué dans une entrevue livrée peu de temps avant sa disparition au *Devoir*: "Le fait d'être partie me donne sans doute plus de liberté pour inventer. Sur place, ç'aurait été plus objectif, plus près d'un article de journal ou d'une simple description. Comme c'est déjà un peu loin, je peux rêver dessus". On en déduit que l'exil, dans les deux sens, fut la condition d'écriture pour cette romancière qui écrivait à la source du souvenir et des pulsions que la mémoire laisse déferler quand on largue les amarres.

Le titre du pénultième roman, *Est-ce que je te dérange?*, que l'auteur considérait davantage comme un récit, est en soi dérangeant. La question par laquelle Delphine, la protagoniste du récit, s'insinue dans la vie d'Édouard Morel, le narrateur, est un leitmotiv lancinant qui ne trouvera sa résolution qu'à la toute fin du roman. Nul doute, Delphine est dérangeante, mais non pas au sens où l'expression "est-ce que je te dérange?" le laisse entendre habituellement. En effet, l'intruse entre tout naturellement dans la vie monotone du narrateur, qui s'étonne à peine de son intrusion, voire qui l'accueille à son insu comme une diversion. Ce n'est que progressivement que cette créature blessée, et visiblement "dérangée", importunera par sa présence troublante la vie tranquille et méticuleusement rangée d'Édouard Morel. Et ce n'est qu'une fois disparue que Delphine, plus envahissante absente que présente, commencera à sérieusement dé-ranger les habitudes inconscientes du narrateur, en hantant ses pensées, puis en faisant refluer à la conscience des souvenirs refoulés de sa propre enfance dont il se serait volontiers passé.

## Anne Hébert: les deux derniers romans

Anne Hébert, *Est-ce que je te dérange?*, Paris, Seuil, 1998, pp. 138

—, *Un habit de lumière*, Paris, Seuil, 1999, pp. 137

### Gilles Dupuis

Le récit, écrit en trois parties fragmentées, s'ouvre (I) et se clôt (III) sur la mort de Delphine, accordant ainsi à l'absence de la protagoniste une signification plus lourde de conséquences que sa présence fugace, mais tenace, dans la vie du narrateur. Cette partie du récit (II) fait l'objet d'une longue analepse qui informe le lecteur sur le destin singulier de cette créature égarée. Delphine, qui a perdu au Canada sa grand-mère à laquelle elle était très liée, s'est attachée aux pas d'un représentant français en articles de pêche, qui répond au nom éloquent de Patrick Chemin, qu'elle suivra (il serait plus juste de dire: relancera) jusqu'à Paris. Se croyant enceinte de ce passant qui s'est trouvé par hasard – mais par un hasard crucial – sur son chemin, qui se serait même frayé un chemin en elle, la "survenante" que deviendra Delphine fait irruption simultanément dans la vie de Édouard Morel et de son ami Stéphane, tout en perturbant le ménage du couple parisien (l'adultère Patrick étant marié à Marianne, "la grosse Dame"). Or, de tous ces personnages, c'est le narrateur qui sera le plus transformé par le passage fulgurant de la fugitive, au point justement de nous confier sa triste histoire et, ce faisant, de se voir contraint à se révéler un peu à son tour.

Tout en étant fort simple, la technique mise au point par Hébert pour relater l'histoire condensée, parfois même télescopée, de son héroïne se révèle à peu près parfaite. Le récit initié avec le froid constat de son décès – "Delphine est morte dans mon lit, cette nuit, un peu avant l'aube" (p. 9) – s'accomplit dans l'acte final de l'autopsie: "Mort naturelle, dira le docteur Jacquet. On la rapatriera au Canada. Ne vous inquiétez pas pour les bagages. L'ambassade s'en chargera" (p. 138). Édouard Morel semble peu ému, si ce n'est légèrement agacé, par la mort de Delphine; qui plus est, la note laco-

nique de l'acte du décès ne nous apprend rien de nouveau sur l'identité de la jeune fille, sinon qu'elle était vaguement canadienne. Elle aurait pu être québécoise, mais rien ne nous interdit de croire qu'elle était acadienne, si on choisit de lire dans ce sens l'effet qu'a tout de même eu Delphine sur la vie du narrateur: "Le plus grand dérangement du monde" (p. 133). Cette lecture, sans doute excessive, a le mérite d'ajouter une harmonique au titre polysémique du roman. Note troublante: le rapatriement de la dépouille de Delphine au Canada coïncide à peu près avec le retour de l'auteur au Québec...

La longue analepse de la deuxième partie nous renseigne à la fois sur l'aventure récente de Delphine depuis son arrivée à Paris et sur ses antécédents canadiens. Fait significatif pour qui est familier avec l'univers hébertien, Édouard et son ami Stéphane rencontrent Delphine au bord d'une fontaine. L'eau, souvent liée chez Hébert au thème romantique de la mort, comme dans son poème *Les grandes fontaines*, revient ici hanter le destin de Delphine, qui rejaillira dans le souvenir du narrateur chaque fois qu'il entendra son motif: "À travers les rafales de cloches j'entends ruiseler la fontaine de l'église Saint-Sulpice" (p. 20). La "survenante" (que l'on peut maintenant qualifier de revenante) habite d'abord chez Stéphane, qui en est éperdument mais vainement amoureux, puis chez Édouard, qui la supporte tant bien que mal, avant de vaguer d'un hôtel à l'autre, pour finalement revenir mourir dans le lit du narrateur. C'est à travers ses propres confidences livrées par bribes, avec des phrases pauvres, elliptiques, où la conjugaison des verbes se réduit souvent à l'infinitif, ou encore dans de curieux dialogues qui ressemblent davantage à des soliloques, que Delphine raconte à Édouard la mort traumatisante de sa grand-mère dont "la chaise berçante a continué de se balancer toute seule dans le vent" (p. 44), puis la rencontre "providentielle" de Patrick Chemin dont elle se croira enceinte. Il s'agit en réalité d'une grossesse nerveuse, d'un leurre qui donnera naissance dans l'imaginaire de la jeune fille à un "enfant défuntisé" (p. 15), lequel n'est rien d'autre que la projection anticipée de sa propre mort. Bref, le sort de Delphine est déjà joué avant même de pouvoir se vivre; pour le dire, l'auteur ne pouvait mieux faire que d'adopter cette forme circulaire où la boucle du récit, après avoir été

défaite et déroulée, se reboucle: comme dans le film de Bergman, *De la vie des marionnettes*, où la même scène tournée au début et à la fin s'enrichit du sens que le retour en arrière lui confère.

Le rapprochement avec le cinéma de Bergman n'est peut-être pas fortuit. D'autres références cinématographiques émaillent le récit de Anne Hébert, comme autant de clins d'œil à la tradition du cinéma français qui jouent dans le roman une fonction intertextuelle pour le moins originale. Les questions du docteur Jacquet au sujet de l'identité de Delphine, que le narrateur au fond connaissait fort peu, suscitent chez lui cette réflexion: "deux ou trois choses que je sais d'elle" (p. 18). La référence explicite, mais tacite, au film de Godard est doublée par des renvois plus implicites. La scène de Delphine "reflétée dans un miroir, lui-même reflété dans un autre miroir et ainsi de suite, de miroir en miroir, jusqu'au vertige" (p. 13), nous rappelle *L'année dernière à Marienbad* de Resnais, d'autant plus que le prénom de l'héroïne est le même que celui de l'actrice. Le trio Édouard, Stéphane et Delphine, lors de leurs balades insolites dans Paris, fait songer à *Jules et Jim* de Truffaut. Du même auteur, l'obstination de Delphine, réduite à l'état de loque humaine, à vouloir suivre son "amant" partout où il se rend, notamment outre-atlantique, est bien sûr un rappel de son *Adèle H.* À noter aussi les références littéraires qui se profilent derrière ces intertextes filmiques: Victor Hugo, Robbe-Grillet (et n'oublions pas que l'église Saint-Sulpice est liée au souvenir de Sade et de Baudelaire...). Enfin, dans un tout autre registre, deux scènes émouvantes du roman font songer aux deux grands opéras de Puccini: la perte prévue de l'enfant aux mains de l'épouse légitime (avant qu'on nous apprenne qu'il s'agit d'une "fausse couche") rappelle *Madame Butterfly*, tandis que la mort de Delphine, qui répète avant de mourir "Dormir. Dormir" (p. 15), reproduit en écho les derniers soupirs de Mimi à la fin de *La Bohème*.

Anne Hébert a réussi ce tour de force qui consiste à condenser, dans un si court roman, non seulement le récit composé comme une partition musicale, mais aussi tout un ensemble de références culturelles auquel elle a greffé des citations empruntées à ses œuvres antérieures, dont le leitmotiv "Le monde est en ordre" (p. 96), tronqué ici de sa suite canonique

"Les morts dessous/Les vivants dessus": peut-être parce qu'à l'instar de son récit fantastique *Héloïse*, mais avec plus de conviction au niveau de l'écriture, les morts sont de nouveau au-dessus et les vivants en dessous? Il y aurait encore beaucoup à dire au sujet du style de la narration, qui varie de la précision dans les détails aux impressions vagues, selon le point de vue des personnages, en passant par des métaphores hardies, dont certaines très belles, d'autres parfois troublantes: "Pour le reste, je dois me faire à l'idée de ces images d'elle qui reviennent et me révoltent comme une huître qui reçoit des gouttes de citron" (p. 125). Seule une étude approfondie du roman nous permettrait de mettre au jour une telle richesse d'expression ciselée dans un aussi petit coffret. Rien ne nous interdit toutefois de conclure sur une note personnelle, qui semble particulièrement pertinente dans le contexte où nous désirons la laisser résonner.

Il nous apparaît clair que Morel, le narrateur de *Est-ce que je te dérange?*, a servi ici plus qu'ailleurs de relais narratif à l'auteur. Dans une entrevue livrée au *Devoir*, Anne Hébert a expliqué comment lui était venue l'idée saugrenue de ce roman: "Je revenais d'un concert, avec des amis, et près de ma porte il y avait cette jeune fille, âgée de 16 ou 17 ans. Lorsqu'elle m'a entendue, elle a levé la tête avec peur. Et ce regard apeuré m'a beaucoup fait réfléchir sur ces gens sans domicile, en marge de la société, souvent en fuite. [...] C'est en pensant à une fille comme ça, complètement sans peau, sans horizon, qu'est née Delphine". En imaginant ce qui aurait pu être l'histoire de cette jeune fille perdue, trouvée comme la "petite morte" du poème éponyme sur le seuil de sa porte, non seulement Anne Hébert a-t-elle rencontré sur son passage un personnage typiquement hébertien, elle a aussi découvert une voie par laquelle, curieusement, s'épancher. À défaut de nous livrer des confidences intimes – tentation dont elle s'est toujours gardée –, elle a utilisé le bouc émissaire de la jeune fille sacrifié par le truchement du narrateur masculin pour moduler dans le registre de la fiction ce qu'elle avait identifié comme le paradoxe de l'écrivain, contraint à l'impudicité lors même qu'il tente à tout prix de protéger son intimité. "Parce qu'écrire, c'est donner ce qu'on a de plus intime."

Le dernier roman de Anne Hébert, *Un habit de lumière*, semble rompre avec la "tradition" québécoise, tout en restant fidèle à la poétique singulière, riche en contrastes, de l'auteur. En effet, il n'y a plus de traces du Québec dans ce roman: aucun personnage n'est né "là-bas" (ou "ici", puisque le roman a néanmoins été écrit au Québec) et aucune référence n'est faite à l'histoire ou à la culture québécoise. Il s'agit donc d'un premier roman – qui sera aussi le dernier – à fournir comme cadre réaliste à l'action l'univers parisien. Et pourtant, la figure de l'altérité, de l'Autre par rapport au Français, s'y multiplie au point de reléguer dans l'ombre le seul personnage français à le peupler.

Le roman se partage en deux parties d'inégale longueur: la première, plus brève, fait intervenir successivement quatre personnages qui habitent l'espace clos d'un immeuble parisien; la deuxième partie, plus étoffée, se signale d'emblée par l'entrée en scène éminemment théâtrale d'un cinquième personnage dont le rôle principal (comme il arrive souvent chez Hébert) sera de perturber l'ordre factice qui régnait dans ce petit monde avant son apparition. Des quatre personnages vivant dans l'immeuble parisien, trois sont d'origine espagnole et forment le noyau de la famille "traditionnelle": père, mère, fils. Le fils, sur lequel se concentre l'action, a sept ans au début du roman, dix à la fin de la première partie et quinze au début de la deuxième. Le quatrième personnage est une voisine française qui joue le rôle de témoin "impartial". Le cinquième personnage, à la physionomie inquiétante, est un Noir dont on ne connaîtra pas vraiment l'origine. Bref, c'est un roman peuplé, voire saturé par la figure de l'étranger (liée à celle de l'étrangeté), qui évolue dans un monde où ce qu'il y a traditionnellement de plus familier – la famille – devient soudainement *unheimlich*.

Ce roman aux allures théâtrales relate en fait les déboires d'une famille espagnole dont la mère, Rose-Alba Almevida, est concierge d'un immeuble parisien et le père, Pedro, ouvrier en bâtiment (quand il n'est pas chômeur). Le fils, Miguel, "qui hésite encore entre fille et garçon" (p. 21), grandit tant bien que mal entre une mère adorée, qui rêve avec lui de belles parures et de richesses, et un père exécré qui entend faire régner l'ordre dans sa maison en attendant de pouvoir épargner assez d'argent



pour rapatrier sa famille en Espagne. Mme Guillou, la voisine française qui assiste impuissante à leurs déboires, demeure dans les coulisses, tandis que le Noir – qui répond au pseudonyme pompeux d'artiste, Jean-Ephrem de la Tour – est destiné à occuper les feux de la rampe jusqu'à ce que s'accomplisse la tragédie, aux accents mélodramatiques, de la famille Almevida (qui n'est pas sans rappeler le cinéma d'un autre Pedro: Almodovar). Le suicide du fils, victime propitiatoire de cette tragédie familiale, constitue le dénouement du drame qui se joue autant dans les coulisses que sur la scène.

Si *Un habit de lumière* n'évite pas toujours, jusque dans son titre, les stéréotypes liés à la représentation de l'Espagne et du caractère espagnol, on doit reconnaître que l'auteur a joué sciemment de ces clichés "photographiques" pour accentuer froidement le contraste baroque entre la lumière et les ténèbres, le sang exubérant de la vie et celui glacé de la mort, le sacré et le profane. Déclinant son nom dans une sorte de litanie – "Rosa, Rosie, Rosita" (pp. 12 et 109) – Rose-Alba Almevida se définit comme "une bête splendide et féroce, faite pour l'amour et le sacré" (p. 12). Aux scènes de violence conjugale entre le père et la mère, tous deux dotés d'un caractère fougueux et passionné, succèdent sans transition des moments de réconciliation d'une grande tendresse. Au cliché de la pauvreté de la condition des Almevida s'oppose celui de la propriété du père et du fils endimanchés, tandis que la mère, rêvant de dépenses somptuaires, dilapide les économies familiales pour s'acheter de belles robes. Dans un autre registre, la trame œdipienne du roman, chère à l'auteur, reproduit le schéma classique où le père, malgré son machisme ("Je suis le Père, le Mari, le *Pater Familias*", p. 36), est de plus en plus marginalisé – comme l'indique la minuscule qui succède à la majuscule lors de la reprise du thème paternel: "C'est moi le mari, le père, le maître de maison" (p. 46) –, tandis que la relation de type incestueux entre la mère et le fils prend toujours plus d'envergure, jusqu'à l'apparition de l'autre, le Noir, qui en modifiera radicalement la donne. Le fils travesti ne sera plus l'amant complice de sa mère, mais deviendra son plus dangereux rival dans le rapport de séduction avec la "Belle Bête" (p. 67). S'il pourra alors se

dépouiller de ses vêtements enfantins – "Je ne serai jamais le même après cela, vêtu d'enfance comme d'un vêtement étriqué" (p. 69) –, il n'aura pas le loisir de revêtir l'"habit de lumière" (p. 10) dont rêvait pour lui sa mère, sinon dans l'acte final du suicide: "Quelqu'un de sacré, que je ne connais pas encore, me prépare en secret, au milieu des vagues et des frissons gris, un habit de lumière pour quand je serai arrivé parmi les morts" (p. 137).

La technique adoptée par Anne Hébert pour raconter cette histoire fragmentée, et plus singulièrement la vie morcelée du fils, est celle de la multiplication des points de vue empruntée à Faulkner, qu'elle avait déjà expérimentée avec bonheur dans *Les fous de Bassan*. Cette fois, le procédé est plus condensé, plus épuré, comme si l'auteur avait voulu en décanter l'essence. Surtout – et à ce niveau réside sans doute la plus grande originalité du roman –, il apparente l'écriture romanesque à l'écriture dramaturgique. Les personnages font successivement leur entrée en scène comme des rôles au théâtre. Les divers fragments qui leur sont attribués sont d'ailleurs coiffés de leur nom respectif, à la manière des réparties dans une pièce. Bien que narrateurs, leur récit se déroule comme s'il avait été écrit par un seul metteur en scène qui aurait choisi de focaliser à tour de rôle la voix narrative dans chacun des personnages. À souligner cet aspect théâtral, la mère habite une "loge" de concierge et se donne volontiers en spectacle à la fenêtre de son logement, tandis que l'observe de sa propre fenêtre Mme Guillou, sa voisine. Le jeu des fenêtres qui s'ouvrent et se referment est lui-même un dispositif des arts de la scène. Les scènes de famille sont décrites par le fils comme du mauvais théâtre – "Qu'ils viennent et tirent le rideau cramoisi sur le grand théâtre des scènes familiales" (p. 51) – où la mère joue le rôle de la Putain et le père semble tout droit sorti du Grand-Guignol. Dans la deuxième partie, l'action se transporte au music-hall, "Le Paradis perdu", puis dans l'appartement kitsch de sa vedette, le danseur noir. Au "vrai" théâtre de la vie s'oppose le "faux" théâtre du rêve, mais c'est ce dernier qui finira par faire basculer l'autre dans son univers d'apparences. Si on a déjà reproché à Anne Hébert, la dramaturge, d'écrire du théâtre fait pour être lu plutôt que joué, force

nous est ici de louer les talents de la romancière, qui a su adapter au roman la mise en scène théâtrale jusque dans les artifices d'une écriture narrative minimaliste, tout en lui conservant ses accents poétiques.

La tragédie consommée, le destin de chacun scellé, la parabole de l'écriture accomplie, il reste qu'une énigme couve toujours au cœur de l'ultime roman de Anne Hébert. Le dernier mot de cette sombre histoire aux éclats de lumière revient à la discrète Mme Guillou: "Ces gens-là sont impossibles. Le fils s'est noyé dans la Seine, la mère hurle si fort qu'on l'entend jusque dans la rue; quant au père, la rumeur est qu'il rôde dans la ville, dans l'espoir de reprendre sa femme et d'effacer tout déshonneur de sa maison" (p. 137). Dans une entrevue livrée au *Devoir*, Anne Hébert avait confié que le personnage effacé de la voisine française épousait plus ou moins son point de vue narratif: "C'est elle qui voit les choses. Mme Guillou, d'une certaine façon, c'est moi". En adoptant le point de vue "français" dans un roman teint de xénophobie, aussi bien de la part des Français à l'égard des Espagnols que de ces derniers par rapport aux premiers (fait curieux, seul le Noir se situe au-delà du racisme), Anne Hébert semble donner raison aux "autochtones" contre les "étrangers".

Et si la famille espagnole, sous le fard théâtral et le maquillage à la limite de la caricature, n'était que l'ultime avatar de la famille québécoise traditionnelle que l'auteur avait tenté de fuir à Paris? Certes, il n'y a pas à la lettre de traces du Québec dans ce roman, sinon qu'il a été écrit par l'auteur à son retour définitif au pays. C'est oublier par contre que la famille espagnole reproduit d'autres stéréotypes, typiquement québécois, qui hantent l'univers hébertien: père soi-disant autoritaire mais absent, fils à maman mais rebelle, mère frustrée mais non résignée... Dans cette optique, l'exégèse de *Un habit de lumière* prendrait une tangente "étrangement familière". On pourrait alors conjecturer que la rumeur circulant au sujet du faux départ du père, rôdant comme un spectre dans la Ville lumière, n'est que l'éternel retour du refoulé.

**C**onfluences Magazine è un'interessante rivista di studi canadesi, fondata nel 1998 e pubblicata ogni due mesi a Montréal. Stampato sia in lingua francese che inglese, da quest'anno il periodico è distribuito anche in Italia, col primo numero in uscita nei mesi di ottobre/novembre 1999. (Tale edizione contiene anche un'intervista a Massimo Cacciari, che illustra il suo mandato di sindaco a Venezia e la connessione della sua idea di federalismo con la riflessione di un canadese quale Elazar)

Gli argomenti trattati sono vari ed estremamente stimolanti, poiché coprono aree quali la politica interna canadese ed internazionale, le istanze etniche e linguistiche rivendicate dagli autoctoni, i dibattiti culturali e sociologici e il rapporto scienza-tecnologia. Di rilevanza notevole è il fatto che *Confluences* sia stampato nelle due lingue ufficiali del Canada, dando prova di un plurilinguismo che rappresenta pienamente il multiculturalismo di questa parte del Nord America.

Ciò potrebbe apparire scontato, visto che si tratta delle due lingue di maggioranza nel paese. In realtà, numerosi interventi in *Confluences* pongono l'accento non solo sulla necessità di armonizzare i due idiomi, ma anche sulla necessaria rivalutazione del francese, che spesso è tralasciato per via della predominanza culturale dell'inglese a livello locale ed internazionale. Nel numero 2 della rivista troviamo, ad esempio, un'illuminante articolo di Boutros Boutros Ghali, segretario generale dell'Organizzazione Internazionale della Francofonia, che illustra il suo tentativo di difendere un'idea basilare: il plurilinguismo. Esso si rivela essenziale per due motivazioni: da un parte consente di proteggere la lingua francese e dall'altra conduce ad un processo ancora più importante, la democratizzazione delle relazioni internazionali. Si tratta dunque di un'istanza che varca i meri limiti connessi al valore degli idiomi e si apre ad orizzonti politico-sociali, che connettono le varie nazioni tra

**C**anada as a multicultural melting pot; Canada as a promised land of open spaces, wild nature and freedom; Canada as the place where literature goes hand in hand with the natural landscape, though not being prevented from scrutinising in depth the soul of its inhabitants. The image of Canada which emerges from the proceedings of this interna-

*Confluences Magazine*, Montreal, Gordon and Gotch Periodicals Inc., vol.1, n.2, ottobre/novembre 1999, pp. 56

### Stella Giovannini

loro nel contesto dell'attuale "villaggio globale". In questo modo, Ghali afferma che è possibile anche evitare l'opposizione tra inglesi e francesi, opposizione che un paese quale il Canada ha utilizzato durante tutto il corso del diciannovesimo secolo: "Il faut dépasser cette opposition, cette dualité, il faut promouvoir ce que vous avez appelé la tour de Babel harmonieuse, il faut promouvoir la coexistence de deux ou trois langues, tout en défendant la langue qui est la langue à la quelle vous tenez le plus, qui est votre langue maternelle".

*Confluences* ci illustra, inoltre, la dimensione estetica e contemplativa del plurilinguismo nel contributo di un giovane artista, Tom Lewitt, scrittore e pittore del Quebec. Lewitt esalta la bellezza della lingua francese, ne evidenzia la dimensione poetica, la connette con la sua infanzia e con un universo semplice, dove l'uomo si nutre di giornali, libri e dizionari. Tra le migliaia di persone che parlano inglese, egli è fiero di utilizzare la sua lingua madre, poiché: "Pour moi, le français, c'est un baume, un refuge, ma mère adoptive et un retour à l'enfance... Pour chaque millier de personnes qui apprenent les chansons des Beatles, il y en aura toujours une, comme moi, pour s'intéresser à Brel".

In *Confluences*, accanto alla discussione sul plurilinguismo, ciò che colpisce l'attenzione del lettore è la tendenza dei critici a unire la dimensione scientifica della ricerca con quella più strettamente intuitiva ed emotiva. Nell'articolo di Jacques-Henri Gagnon, l'interpretazione di Spinoza si avvale necessariamente del riferimento alle passioni, viste non come vizi, ma come delle proprietà indispensabili

allo sviluppo della natura umana. Ripercorrendo la storia della filosofia da Platone sino a Spinoza, l'autore dimostra come nel pieno dell'età moderna la vera natura dell'individuo non si riveli tramite l'educazione ma, al contrario, nell'azione delle passioni positive. Dall'idea della giustizia si passa, quindi, a quella dei sentimenti e delle opinioni soggettive, che ricusano l'equazione della politica con la verità e la morale. L'esigenza di coniugare scientificità con creatività emerge con forza, non solo, a livello contenutistico, come nel precedente intervento, ma anche a livello metodologico nel contributo di Louis-Edmund Hamelin, consulente degli affari amerindio, circa la questione dell'identità degli autoctoni. Intervistato sui parametri che costituiscono l'interculturalità, egli invita ad utilizzare le energie conoscitive per riflettere piuttosto che per conoscere. Ciò significa che nell'analisi di istanze quali le differenze culturali o l'integrazione autoctona è necessario studiare la nordicità dei comportamenti, delle emozioni, del dialogo, dell'umanità, che vanno ben al di là delle mere nozioni tecniche, economiche ed ecologiche. In questo modo si possono raggiungere i migliori risultati nella costruzione di un paese quale il Canada, poiché: "C'est l'intuition, plus souvent que la raison, qui est à l'origine de la plupart des grandes découvertes scientifiques. N'oublions jamais qu'un pays ne se construit pas seulement à l'aide de la connaissance, mais aussi ( et surtout) à l'aide des émotions. Après avoir reconnu et admiré nos compétences mutuelles, nous avons tous besoin d'une bonne méditation au pied du rapid en sirotant le thé avec l'Autre". Tali affermazioni sono quanto di più vero ci sia relativamente alla definizione della natura della ricerca, che nella terra canadese, giovane e meno gravata dalle sovrastrutture intellettuali europee, procede sul doppio binario di ragione ed emozione.

Giovanni Dotoli (a cura di), *Prospettive di cultura canadese. Atti del seminario internazionale* (Monopoli, 12-14 giugno 1998), Fasano (Brindisi), Schena editore, 1999, pp. 335

### Giuliana Gardellini

tional seminar is definitely not a homogeneous one. Of course, the presence of different ethnic groups, – both by immigration and by pre-colonial status – the co-existence of two main languages and literatures, the importance of nature in the imagery of its authors is, by now, a truism in the domain of Canadian studies. What is new – and, possibly, particularly

meaningful at the beginning of the new millennium – is that Canadian cultures have reached an energetically fruitful equilibrium which, in its challenging implications, continues to arouse the interest of an increasing number of scholars. As the editor Giovanni Dotoli rightly asserts, “[o]ra il futuro è più luminoso. Il tempo dei pionieri è finito. Inizia il tempo del fare” (Introduzione, p.7). This international seminar actually *made* it possible for a large number of scholars of different disciplines to compare their experiences which, diverse as they are, share a scientific concern for Canada. As a matter of fact, Canada has stopped to be the object of enthusiastic exchanges of impressions about cultural discoveries. Literary and historico-political studies have acquired more depth; the idea of a literary tradition, which was timidly shaped by the past decades, is by now definitively consolidated. In short, Canadian studies are becoming more and more appealing on the international cultural market. Indeed, the outlook on Canadian culture offered by these proceedings was built thanks to the contributions of an international team of scholars in an international perspective. The twenty-six papers collected in the volume are the result of the research conducted by contributors belonging to three main areas: historico-political, French-Canadian literature and Anglo-Canadian literature. The historico-political contributions (with the exception of Pitto’s and Beverelli’s) share as a common denominator a clear opening towards an international perspective, in the sense that they view Canadian reality in its relationship with foreign countries. Luca Codignola, in “Il Nord America Britannico, 1841-1867: una progettualità politica innovativa” (pp.9-42), maps out the political evolution of the Canadian situation during the nineteenth century, with particular attention to the two central decades, where the process of progressive detachment from British government underwent a dramatic acceleration. The apex of the path towards independence was the acknowledgement, on the part of Queen Victoria, of the British North America Act (1867) which, though it did not modify the colonial status of Canada (a dominion until 1931), defined the limits of both federal and provincial powers and opened the way to Canadian direct relations to foreign countries. The role of Canada as an independent political entity which interacts in an interna-

tional perspective is emphasised in the following four essays. Cesare Guarracino’s “I servizi di sicurezza canadesi e l’inizio della guerra fredda” (pp.213-222) concentrates on the importance of Canadian position – both geographically and politically speaking – during the post-World War II period of harsh tension between U.S.A. and U.R.S.S. The autonomy of the Canadian “intelligence” apparatus was hampered by the political necessity to comply with U.S. needs; nevertheless, a remarkable growth was experienced by C.S.I.S. (Canadian Security Intelligence Service) towards the end of the Forties. A way out of U.S. political and economic influence over Canada has been recently offered by the fostering of the relations to the European Union: this question is tackled by Vincenzo Mark Anthony Gentile in “The Expansion of the Canada-EU Relations: the Action Plan” (pp.181-186). In 1996, the representatives of Canada and E.U. signed the Joint Political Declaration on Canada-E.U. Relations and Action Plan, with the aim of enhancing political, economic and cultural co-operation between the involved countries. Custom procedures are being simplified and common initiatives are being implemented in the domain of the fight against illegal immigration and organised crime, just as in the protection of the environment. Stability and security in both areas are the main goals of the Declaration which, as V. M. A. Gentile himself maintains, undoubtedly constitutes “a unique opportunity for Canada to launch itself in great international economic and political alliances, independently from U.S.A.” (p.185). The relationship between Canada and Italy is the object of the contributions by Ceccherini and S. Gentile. In “Esperienze e prospettive del federalismo canadese: sua rilevanza nel dibattito italiano” (pp.139-151), Eleonora Ceccherini outlines the features of Canadian “dual federalism”, while she attempts to trace a parallelism with the Italian political situation. Indeed, both Canada and Italy were politically unified towards the half of the nineteenth century; therefore, they are relatively “new” as States and particularly vulnerable to the decentralising drives which, however, seem to represent a common trend belonging to most contemporary nations. Again, Italy represents a link with Canada in “The Land of Promise” (pp.161-167), where Salvatore Gentile analyses the reasons and the evolu-

tion of Italian immigration to Canada as a social phenomenon characterising the first decades after World War II. Little by little, Italian immigrants, who came mainly from the Southern peasantry, formed a strong national community and actively took part in the post-war economic growth of Canada, which reached its peak between the Sixties and the early Eighties. Immigration is also the object of Pietro Treu’s “They must be mentally, morally and physically sound...”. L’emigrazione portoghese in Canada nei documenti del Ministero Canadese della Cittadinanza e dell’Immigrazione” (pp.291-303). The Portuguese inclination to migrate to Canada seems to date further back at the beginning of the twentieth century. The research – which was carried out by Treu, at the National Archives of Canada, on a collection of letters written by the representatives of the involved migration offices both in Canada and in Portugal – witnesses the selective attitude displayed by Canadian authorities with respect to the acceptance of immigrants: they simply refused access to certain categories of immigrants, as it was established by the 1906 Immigration Act. This policy was completely reversed in 1952 by a new Immigration Act. At this point, it was decided to grant access to practically all immigrants, provided that they were physically, psychically and morally healthy. Following this decision, a large number of Portuguese migrated to Canada from 1953 to the Eighties, thus creating one of the largest communities existing there. The papers by Pitto and Beverelli are concerned with the political problems regarding Canadian territory. Cesare Pitto’s “Prospettive dell’Artico canadese: la nascita del Nunavut” (pp.223-234) tackles the question of the defence of Inuit culture, society and language. In contrast with the preceding fifty years, since 1967 Canadian authorities have fostered a policy of defence and preservation of the ethnic group; this policy has been backed up by the improvement of the education of both adults and children, the safeguarding of Inuktitut and the final political definition and acknowledgement of the territory of Nunavut, which took place last April 1999. Lorenzo Beverelli, in “Canada francese. La situazione del Québec” (pp.269-279), gives a historical and political overview of the vicissitudes of the French-speaking area, from the “discovery” (if we want to stick to the traditional Eurocentric

perspective) to our days. Beverelli highlights the concern for the preservation of the language, which is considered to be seminal in a definition of the cultural identity of the people of Québec. After World War II, the economic growth of Québec was speeded up, but this tendency has declined since the beginning of the Eighties. It follows that, in case of Québec political independence, the new situation would be economically disadvantageous for the welfare of its people. In spite of it, the culture of Québec seems to be very vital and more and more appealing, especially as far as literary studies are concerned. As a matter of fact, the domain of French-Canadian literature is the most represented in the volume, which includes nine contributions concerning the literature of Québec and one regarding its cinema. The leading clue for an understanding of the literature of this region is its constant need to reassert its own identity, despite the cultural pressure exerted by Anglophone Canada. The defence of this same identity manifests itself in three of the recurrent themes in the works analysed by these papers: language, tradition and nationalism. Both in *Bonheur d'occasion* (1965) and in *Le salut de l'Irlande* (1970), the main concern is the use of language. In the former, the author, Gabrielle Roy, attempts to determine a steady relationship between social class and verbal expression (Novella Novelli, "Langue et distinction sociale dans *Bonheur d'occasion*", pp.43-70); in the latter, by Jacques Ferron, the question of language is still central and its use is thematised. As in Roy's novel, characters are defined by the register marking their way of speaking. Gerardo Acerenza in "Les canadianismes et les 'réalèmes' dans *Le salut de l'Irlande* de Jacques Ferron. Problèmes de traduction" (pp.115-124) also emphasises the peculiar lexical elements deriving from the cultural repertoire of Québec and the related problems of translation. The idea of a tradition to be defended and preserved by all means surfaces from the texture of the works analysed in the contributions by Puccini, Spinetti and Salvatore. *Golden Eighties*, a collection of short stories published in 1994 by Fulvio Caccia (Paola Puccini, "*Golden Eighties* di Fulvio Caccia: dal reale all'irreale", pp.235-242), makes direct reference to the golden decade of the fantastic short story in Québec. One of the recurrent features in Caccia's short stories is the idea of the cyclicity of

time, within a universal design where the instant is kept open to the access of superhuman, unknown forces. This cyclicity justifies, in a sense, the narrator's desire to re-stage the past within the present, thus reaching a condition in which it would be possible to live, while being in the present, at the very roots of one's own (and of national) identity. Valentina Spinetti, in "Paesaggi nel romanzo franco-canadese" (pp.321-331), highlights the importance of the "novel of the earth" in the literary and cultural tradition of Québec. By examining Louis Hémon's *Maria Chapdelaine* (1913) and Ringuet's *Trente Arpents* (1971), Spinetti points out that the themes tackled by this sub-genre – namely, earth, customs, religion and patriotism – are precisely the founding elements of the literary tradition of Québec. The idea of tradition is once more emphasised in the paper by Filippo Salvatore, through the analysis of the cinematic production by Tana ["Le cinéma de Paul Tana: les longs métrages de *Les grands enfants* (1979) à *La dérouté* (1998)", pp.97-106]. In addition to the elements belonging to psychoanalysis and to Tana's ontological and philosophical thought, the socio-historical dimension is predominant in many of his films, being deeply connected to the question of personal and national identity. Nationalism is at the heart of the work by Lionel Groulx (Marta D'Emilio, "Lionel Groulx narrateur", pp.305-311) and of the letters by Miron (Marina Zito, "La *Correspondance* de Miron", pp.243-254). These letters had been written between 1954 and 1965, but they were published only in 1990. Although the focus is on the interior evolution of the poet, what is interesting in our perspective is the awareness, on the part of the author, of the condition of "colonisation" which afflicts his people. As far as Groulx is concerned, his contribution as a historian and as a politician was decisive for the birth of a nationalist awareness in Québec. The collection of short stories analysed by D'Emilio (*Les Rapailages*, 1916) displays a repertoire of themes which reinforces the idea of tradition: earth, work, religion, the cult of the ancestors and of the dead, and the defence of French as the privileged means of communication characterising the people of Québec. On the whole, we could say that prose-writing is the genre which arouses greater interest among the scholars of the literature of Québec. With the exception of Salvatore's, all contributions deal with prose-writing:

letters (Zito's), short stories (Puccini's and D'Emilio's) and novels (Novelli's, Acerenza's and Spinetti's). A novel is also the object of Evelin Longo's "*Homme invisible à la fenêtre* e l'espresionismo letterario di Monique Proulx" (pp.169-180). Proulx's novel was published in 1993 and was conceived as a literary work open to the influence of the other arts, in particular of pictorial Expressionism. In the density of its narration, language is painstakingly used and a form of *mise-en-abyme* is created between the story and its object. Noël Audet's *Frontières ou tableaux d'Amérique* (1995) is somewhere in the middle between a novel and a collection of short stories. As Cristina Brancaglion points out in "Maria/Marie. Sette figure femminili nell'America di Noël Audet" (pp.153-160), this prose work is characterised by a spatial structuring principle, by which seven stories are set in seven different regions of the American continent. The protagonist of each story is a female figure whose identity changes according to the place that constitutes the background of that specific short story. Both in its setting and in its conception, *Frontières ou tableaux d'Amérique* seems to look beyond the narrow borders of Québec to ideally reach a Pan-American identity. Teresa Astarita's "L'idée de pauvreté dans l'oeuvre de Saint-Denis Garneau" (pp.313-319) deals with a different kind of prose-writing, the journal, authored by the poet at the end of the Thirties. Although the form is prose, it is patently a kind of poetic prose. Astarita examines in depth the figure of the "mauvais pauvre" delineated in a passage from Garneau's *Journal*: "[I]l mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous". The "mauvais pauvre" is essentially the one who does not easily resign himself to his condition of poverty, of "not having", thus representing a menace for those who "have". This figure results to be particularly interesting in a nationalist perspective: the "mauvais pauvre" is the inhabitant of Québec who does not accept his condition of supposed inferiority in comparison with English-speaking Canadians. And he threatens the stability of the "other" Canada. Anglo-Canadian literature is represented by eight more essays which, again, all deal with prose. Carla Comellini's "L'Italia in *The English Patient* di M. Ondaatje" (pp.71-81) is the only one to be concerned with a novel in the strict sense of the word. As it is indicated in the title, Comellini tackles a



particular aspect of *The English Patient*, namely, the importance of the Italian setting both in the conception and in the system of values of the work. The Italian valencies of Ondaatje's novel are to be traced back to the core question of colonialism and postcolonialism. Italy was the original seat of the Roman Empire and the cultural model of Humanism and Renaissance. Ondaatje seems to be drawing an analogy between the political reality to which was given birth after the fall of the Roman Empire and the postcolonial reality which emerged after the withdrawal of the British Empire. English results to be a superficial mode to homogenise such diverse local realities. Monica Turci's contribution ("Photographs in Michael Ondaatje's *Running in the Family*", pp.107-114) deals with another work by Ondaatje, by specifically scrutinising the interaction between the text and the use of photographs the author makes at the beginning of each section. Monica Barbieri, in her paper on *Dance on Earth* by Margaret Laurence (pp.125-138), emphasises an interaction not only between text and pictures, but also between text and dance/theatre and text and voice. This prose work was outlined by Laurence in 1984, with the awareness of her imminent death, but it was published only posthumously in 1989. It cannot be properly collocated within the canons of the autobiography; a looser definition such as "memoir" would perhaps suit it better. The pictures have the function to link the text to the outer reality, while dance is the extensive metaphor for the duration of life. The structure is very close to that of drama; its vocal performance was tested since its conception, in that it was originally recorded by the author on a tape. The idea of sisterhood with the other women emerging from *Dance on the Earth* is reinstated in *Open Secrets*, a collection of short stories published in 1994 by Alice Munro.

Maria Rosa Giordani ("Il quotidiano perturbante nell'universo femminile di *Open Secrets* di Alice Munro", pp.255-268) underlines the author's fidelity to the short-story genre, this one being her eighth collection. Munro creates seven stories told by and about women by using the typical procedures of realistic writing, with the superposition of the strategies of postmodernist fiction. The concern for environment as the *topos* of the central dichotomies of Canadian culture is thematised by Rita Monticelli's "Canadian Topophilia" (pp.187-198). By starting from Yu-Fu Tuan's *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values* (1974), – where the relationships between the individual and the collectivity are considered in their dialectical connections with nature, culture and social systems – Monticelli views travel literature as an expression of Topophilia, which could be defined as a "system of values through which the traveller interprets his/her experience of the world" (p.188). Canadian Topophilia is particularly represented by the travelogues written by women, especially in the nineteenth century. As we know, Moodie's *Roughing It in the Bush* is one of the best known of them. In "Through the Consuming Element: the Journey Motif in Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush*" (pp.281-289), David Lucking analyses the importance of the journey as the organising image of Moodie's work. The journey is a metaphor for spiritual quest and for the related process of moral adjustment; it also bears compensatory value for the want of stable perspectives which Moodie's "exiled" condition entails. Daniela Fortezza's "Attualità del romanzo canadese: ibridismo, linguaggio e coscienza storica in *Fugitive Pieces* di Anne Michaels" (pp.83-95) again deals with a work by a woman. In the case of Michaels's, the form is middle way between fiction and poetry, so that it

could be defined as a prose poem. The plot of *Fugitive Pieces* is developed by consecutive fragments, where each story contains further stories which imply a lot more. Language has here a redemptive function, in that it rescues memory from Nothingness. Differently from the other essays, Elena Lamberti's "Marshall McLuhan's Critical Writing" (pp.199-211) is concerned with metaliterary writing. If McLuhan is world-famous as the "media-prophet", Lamberti maintains, he also authored a vast production of literary criticism, especially about symbolist and modernist poetry. McLuhan considers language both as a cognitive agent and as a means of unifying form and substance. In his critical writing, he makes wide use of the analogy which, though impairing the linearity of the linguistic flow, adds a creative touch to his prose. All in all, the contributions regarding Anglo-Canadian literature witness, on the one hand, the disruption of traditional literary forms: although the focus of the papers is on prose-writing, apart from Comellini's essay on Ondaatje's novel *The English Patient*, the others concentrate on alternative forms, such as memoirs, journals and prose poems. On the other hand, a markedly increasing interest in women's literature patently emerges, since five (Fortezza's, Barbieri's, Monticelli's, Giordani's and Lucking's) of the eight papers tackle works by women writers. On the whole, we could say that the image of Canada which the reading of these proceedings leaves with us is one of a country forever in motion and in evolution, forever dynamic and forever new. If its culture, as it is, is a mine of new ideas which continues to be left open and flexible to outer influences, Canadian studies will never succeed in exhausting its possibilities.

Undici nazioni autoctone popolano oggi il Québec. Fra queste, gli Innu (o Montagnais), gli Atikamek e in parte gli Algonchini e i Cree usano, dopo le loro rispettive lingue native, il francese come seconda lingua. Il francese è diventato invece per gli Uroni-Wendat, i Malecite e gli Abenaki, l'unica madrelingua. Le altre nazioni hanno usato piuttosto l'inglese come seconda lin-

Essere oggi un autore  
nativo in Québec

Maurizio Gatti

gua (Fonte: Affaires indiennes et du Nord Canada. Région du Québec, *Guide des collectivités indiennes du Québec*, Ottawa, 1999). È da notare inoltre che

gli Inuit, dopo l'inuktitut e l'inglese, studiano il francese sempre più numerosi ed iniziano a pubblicare dei testi anche in questa lingua (si veda la rivista *Sivunitsavut. Notre avenir* pubblicata in francese e inuktitut dagli studenti inuit del Liceo Marie-Victorin di Montréal et distribuita nei villaggi del Nunavik, Nord del Québec, o ancora la rivista *Le Toit du monde. Actualité nordique* pubblicata



dall'Associazione dei Francofoni del Nunavut). Attraverso la produzione, la diffusione e la ricezione della letteratura nativa francofona del Québec si evidenzieranno in questo articolo alcune caratteristiche specifiche proprie agli autori nativi.

### Letteratura orale e letteratura scritta

Per poter parlare di letteratura scritta, bisogna tenere presente che i Nativi sono eredi di una tradizione orale e che il loro passaggio alla scrittura non è stato il frutto di un processo di evoluzione naturale prodotto da esigenze critiche e intellettuali interne alle loro società, come lo è stato invece ad esempio per la Grecia di Platone (Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, Laterza, 1995, pp. 161-173). Questo passaggio è stato uno shock brutale imposto dall'esterno con l'arrivo degli Europei. I Nativi non hanno quindi lo stesso rapporto con la scrittura che può avere un europeo o un canadese; spesso la considerano come "una cosa da Bianchi" e non come uno strumento che adesso gli appartiene. Spesso, per affermare la propria identità "indiana" rifiutano la scrittura. Quando ad esempio, in una comunità (o riserva) un bambino preferisce la letteratura o la lettura rispetto alla caccia, può facilmente essere oggetto di scherno da parte dei suoi compagni. Un potenziale creativo molto ricco è allora inibito e soffocato.

Fin dall'epoca della colonizzazione francese, i Nativi hanno tuttavia scritto petizioni, istanze e lettere per negoziare e proteggere i loro territori. L'uso sistematico della scrittura risale però solamente agli anni '60: sia a causa dell'istruzione obbligatoria e dell'accesso al diritto di voto da un lato, sia come reazione alla proposta di legge del 1969 in cui il Governo Federale canadese proponeva l'abolizione dello statuto di "Indiano" e quindi l'assimilazione completa e definitiva dei Nativi dall'altro. Per preservare le loro specificità culturali, questi ultimi hanno dovuto usare un linguaggio scritto e una lingua francese che non gli erano propri ma che gli permettevano di far giungere il loro messaggio al maggior numero di persone. Alcuni autori, pur non essendo degli intellettuali nel senso che diamo noi a questo termine, ne sono pienamente coscienti. La scrittrice innu An Antane Kapesch esprime questa consapevolezza con profonda

semplicità nella prefazione della sua autobiografia *Je suis une maudite Sauvagesse*: "Dans mon livre, il n'y a pas de parole de Blanc. Quand j'ai songé à écrire pour me défendre et pour défendre la culture de mes enfants, j'ai d'abord bien réfléchi car je savais qu'il ne fait pas partie de ma culture d'écrire et je n'aimais pas tellement partir en voyage dans la grande ville à cause de ce livre que je songeais à faire. Après avoir bien réfléchi et après avoir une fois pour toutes pris, moi une Indienne, la décision d'écrire, voici ce que j'ai compris: toute personne qui songe à accomplir quelque chose rencontrera des difficultés mais en dépit de cela, elle ne devra jamais se décourager. Elle devra malgré tout constamment poursuivre son idée. Il n'y aura rien pour l'inciter à renoncer, jusqu'à ce que cette personne se retrouve seule. Elle n'aura plus d'amis mais ce n'est pas cela non plus qui devra la décourager. Plus que jamais, elle devra accomplir la chose qu'elle avait songé à faire" (An Antane Kapesch, *Je suis une maudite Sauvagesse*, Montréal, Leméac, 1976, p. 9).

Le pubblicazioni di autori nativi aumentano oggi sempre di più e comprendono testi di varia natura: autobiografie, romanzi, poesie, racconti, opere teatrali e saggi di vario tipo. Al principio degli anni '70 sono soprattutto gli uomini a pubblicare: Bernard Assiniwi (Cree) e Max Gros-Louis (Urone-Wendat) nel 1971, Albert Connolly (Innu) nel 1972. Bisogna attendere il 1976 perché An Antane Kapesch pubblichi l'autobiografia citata sopra. Negli ultimi anni, la proporzione di autori uomini e donne si equivale benché nessuna donna abbia ancora pubblicato un romanzo. È da notare inoltre che le autobiografie e i saggi storici hanno predominato sugli altri generi letterari negli anni '70 rivelando uno scopo rivendicatore molto forte. Negli anni '90 molti poemi, romanzi e opere teatrali testimoniano di un'evoluzione letteraria che tende a privilegiare maggiormente la creazione. La letteratura per l'infanzia è un altro genere che si sta sviluppando con efficacia e circola nelle varie lingue native soprattutto nelle scuole delle comunità.

La maggior parte degli autori sono ancora in vita e hanno fra i 40 e i 60 anni. Solo alcuni di loro, come Mathieu André (Innu), Marguerite Vincent (Urone-Wendat) o Bernard Assiniwi sono deceduti (Assiniwi è deceduto il 4 settembre 2000, a 65 anni di un attacco di cuore proprio

mentre lavoravo a questo articolo). Sono ancora pochi però coloro che si dedicano completamente alla scrittura con pubblicazioni regolari. Spesso si limitano ad una o due opere senza quella continuità che favorirebbe l'incremento di questo corpus letterario. Quasi tutti hanno raggiunto un livello di studio abbastanza alto – Georges Sioui e Éléonore Sioui (Urone-Wendat) ad esempio, hanno entrambi ottenuto un Dottorato – e vivono nei grandi centri urbani. Coloro che risiedono ancora nelle comunità vi soggiornano regolarmente a causa delle loro attività letterarie o per lavoro.

Il riconoscimento ufficiale di questa letteratura non è però ancora automatico e ufficiale in Québec. La *Histoire de la littérature amérindienne au Québec* di Diane Boudreau (Montréal, l'Hexagone, 1993) e il repertorio bibliografico degli autori amerindi del Québec (Charlotte Gilbert, *Répertoire Bibliographique. Auteurs Amérindiens du Québec*, Saint-Luc, Centre de recherche sur la littérature et les arts autochtones du Québec, 1993) pubblicati entrambi nel '93, sono stati molto criticati all'epoca in varie recensioni (Gilles Thérien, Diane Boudreau, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, in "Recherches Sociographiques", vol. 35, n. 3, 1994, pp. 616-618). Il rimprovero maggiore riguardava il considerare come una vera e propria "letteratura" un fenomeno che ancora non poteva essere considerato come tale a causa dell'esiguità del corpus disponibile e del numero totale irrilevante di Amerindi in Québec (54.300 nel 1993, 62.300 nel 1999, esclusi gli Inuit. Fonte: Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, *Population indienne inscrite selon le sexe et la résidence*, Ottawa, 1993 e 1999).

La *Histoire de la littérature amérindienne au Québec* raccoglieva in effetti 25 opere e 18 autori. Il corpus che io stesso ho costituito fino ad oggi comprende oltre 60 titoli pubblicati in francese da una trentina di autori. Questa rapida evoluzione dal 1993 dimostra il dinamismo della letteratura francofona dei Nativi del Québec. Inoltre, grazie alle mie ricerche sul posto, ho scoperto nelle varie comunità e nei centri urbani un discreto numero di scritti che per varie ragioni non sono ancora stati pubblicati. Questa produzione manoscritta mi ha permesso di constatare che, nonostante i comuni stereotipi, esiste una vitalità letteraria fra i Nativi del Québec, una volontà di scrivere e una fertile creatività.

### Tentare di definire un autore "nativo"

La letteratura nativa quebecchese rimane però una letteratura recente e poco "studiata". Racchiude pertanto numerose problematiche che devono ancora essere colte e meditate. Cos'è un "autore nativo"? Sulla base di quali criteri si definisce un autore "nativo" piuttosto che "quebecchese" o "canadese"? Queste ed altre domande devono essere poste poiché le risposte non sono evidenti data l'eterogeneità delle realtà native: Indiani censiti e non, che abitano o no nella riserva, nei territori di caccia o nei centri urbani, più o meno istruiti, che scrivono nella lingua nativa o in francese, bambini meticci, bambini adottati da famiglie quebecchesi ecc. Chi è dunque autore "nativo"? Delimitare le frontiere della letteratura nativa non è compito facile poiché si va a toccare la delicata questione dell'identità che è oggi intensamente dibattuta da Nativi e Quebecchesi.

I Nativi delle altre province canadesi e degli Stati-Uniti, hanno già affrontato questo aspetto dell'identità legato alla letteratura scritta e lo hanno spesso risolto accettando il criterio dell'"autodefinizione" (cf. Thomas King, *All my relations. An Anthology of Contemporary Canadian Native Fiction*, Toronto, McClelland & Stewart, 1991, pp. x-xi; Daniel David Moses, Terry Goldie, *An Anthology of Canadian Native Literature in English*, Toronto, Oxford University Press, 1998, p. xx). Quest'ultimo pone però alcuni problemi poiché l'autodefinizione deve essere seguita da un riconoscimento di questi autori, cosa che non avviene automaticamente in Québec. Oltre le opinioni divergenti dei Quebecchesi, gli autori stessi si accusano fra di loro di non essere "veramente" nativi. Gli scrittori meticci sono i bersagli preferiti di queste controversie. Ecco però l'interessante punto di vista di un'autrice meticcica chippewa dell'Ontario, Kateri Damm: "The power of the mixed-blood, some would argue, is to be able to see and speak the strengths and weakness of both Indigenous and non-Native cultures. Often the mixed-bloods, if they can avoid becoming what Lee Maracle calls "crippled two-tongues", become "bilingual" interpreters, able to speak in the idiom of both "White" and "Indigenous" groups. Mixed-bloods see with two sets of eyes, hear with two sets of ears and those

who write find the ability to assimilate and process all of this into a kind of tertium liquid: a blending or "mingling" that cannot be completely ignored or discounted by either side" (K. Damm, *Says who: colonialism, identity and defining indigenous literature*, in Jeannette Armstrong, *Looking at the Words of our People: First Nations Analysis of Literature*, Pentincton, Theytus Books, 1993, p. 19).

A mio avviso, bisogna considerare l'esistenza di varie categorie di autori nativi. Alcuni si distinguono maggiormente per il loro grado di istruzione, altri per le loro esperienze di vita, altri ancora, per la loro appartenenza a tale o tal'altra nazione. An Antane Kapesch ad esempio, che ha vissuto alla maniera tradizionale nei territori di caccia e che non lascia spesso la sua comunità, non scrive come Yves Siuoi-Durand (Urone-Wendat) che vive a Montreal ed ha viaggiato spesso in Europa e in altri paesi del mondo. Sebbene non parlino delle stesse cose ed abbiano uno stile molto diverso, entrambi possono essere considerati autori nativi.

A questo primo stadio di ricerca, si può considerare che un autore nativo è innanzi tutto un autore che si considera e si definisce tale, a causa della sensibilità, della visione del mondo che trae dalle sue origini, dalle culture native, dal suo impegno nell'ambiente autoctono, che influenzano il suo modo di essere e di scrivere. Le citazioni dei tre autori che seguono confermano, illustrano e chiarificano questa definizione provvisoria: "Même métissés, nous nous identifions à ce qu'on fait de nous nos cultures: des Algonquins, des Cris, des Atikamekw, des Montagnais, des Abénakis, des Hurons-Wendats, etc. Être Autochtone, c'est avant tout appartenir à une culture, avoir une façon de vivre différente, un système de valeurs différent, une langue différente — et assez de force de caractère pour le crier à tous les vents" (Bernard Assiniwi, *Je suis ce que je dis que je suis*, in "Le Renouveau de la Parole Identitaire", Université Paul Valéry Montpellier France/Queen's University Kingston Canada, Centre d'Études Littéraires Françaises du XX<sup>e</sup> siècle, Groupe de Recherche sur les Expressions Françaises, Cahier n. 2, 1993, p. 105); "J'ai grandi en cultivant une vie intérieure très intense [dit Michel Noël (Algonchino)]. Je suis moi-même très redevable aux Amérindiens qui m'ont permis de

développer une façon de [...] voir la vie, d'étendre en moi l'amour et le respect de la solitude" (Pierrette Roy, "J'écris pour apprendre à vivre" — Michel Noël, "La Tribune", 6 janvier 1999, p. C7); "Ma pensée est intimement liée à la Terre, / De ses entrailles, j'ai goûté à la vie. / Elle m'a plongé dans les eaux profondes / de son sein maternel pour que je sente / les battements de son cœur, même lorsque je dors. / À travers mes rêves, ma mère la / Terre m'emmène dans l'autre monde. / Je voyage avec le Grand Esprit Éternel / sur le dos de l'aigle. / J'entends une voix qui me dit : / "Tu es de la race rouge ; / par ton sang coulera le prix de la liberté. / Garde mon cœur intact, / il respire à peine, sauve-moi..." (Rita Mestokosho, *Eshi Uapataman Nukum. Recueil de poèmes montagnais*, Mashteuiatsh, Piekuakami, 1995, p. 7).

Al modo in cui l'opera viene accolta dal pubblico si aggiunge inoltre la responsabilità che pesa su ogni autore. Scrivere sotto lo sguardo della propria gente in delle comunità di poche centinaia di persone diventa un compito molto difficile e delicato poiché si è inevitabilmente e rapidamente giudicati. Qualunque testo, che rifletta fedelmente o meno l'identità di uno specifico gruppo, influenzerà la percezione che i Bianchi ne hanno e provocherà quindi dei risentimenti e dei conflitti all'interno delle riserve. Queste pressioni esterne possono influenzare il processo di creazione e la libertà di espressione di alcuni autori.

### Una diffusione ridotta

La distribuzione e la circolazione delle opere non possono contare su di una rete ben organizzata e articolata. Ci sono stati dei tentativi in questo senso ma senza risultati solidi e duraturi. Alcuni editori quebecchesi hanno tentato di specializzarsi in questo campo e di fondare delle collezioni ma i loro sforzi non hanno ottenuto l'impatto desiderato e dopo solo qualche anno hanno cessato l'attività.

La casa editrice Leméac di Montreal ad esempio, ha lanciato agli inizi degli anni '70 la collana NIT'*Chawama/Mon ami mon frère* dedicata ai Nativi del Québec ma ha abbandonato il progetto solo dopo qualche anno. Secondo Bernard Assiniwi, allora responsabile della collana, i testi degli autori nativi che venivano presentati non rispondevano alle attese del pubblico quebecchese e

dell'editore stesso. In particolare la pubblicazione di *Je suis une maudite Sauvagesse* di An Antane Kapesch ha suscitato una reazione negativa del pubblico e l'editore ha ricevuto numerose lettere di lettori indignati. Assiniwi ha dunque preferito abbandonare il progetto piuttosto che pubblicare dei testi che non avrebbero più corrisposto alla versione originale proposta dai vari autori. Verso la metà degli anni '80 Daniel Vachon – Innu della comunità di Uashat-Maliotenam, autore di *L'Histoire montagnaise de Sept-Îles* (Sept-Îles, Éditions Innu, 1985) – fonda à Sept-Îles le *Éditions Innu* che non hanno però pubblicato numerosi titoli. La migliore riuscita della casa editrice *D'ici et d'ailleurs* di Val d'Or che conta fino ad oggi varie opere sembra invece dare un seguito positivo a questo tipo di attività editoriali.

Generalmente i manoscritti vengono pubblicati da piccole case editrici, dal Consiglio Tribale o a spese dell'autore stesso ed hanno una tiratura a volte molto limitata. La disponibilità in libreria e nelle biblioteche è quindi spesso inesistente. Nel caso di libri che circolano solo all'interno delle comunità bisogna recarsi in luoghi molto isolati oppure avere dei contatti molto efficaci fra i Nativi per procurarseli. Si capisce bene allora che un semplice curioso che desideri leggere un autore nativo, vi rinuncia velocemente per mancanza di accessibilità.

L'unico autore che può contare su di una rete di distribuzione efficace che gli ha conferito una popolarità notevole in Québec e all'estero è Bernard Assiniwi. Ha pubblicato quasi tutte le sue opere (19) dall'editore Leméac e il suo ultimo romanzo *La Saga des Béothuks* (Arles, Leméac/Actes Sud, 1996) è il risultato di una coedizione con l'editore francese Actes Sud che ha assicurato la sua presenza nelle librerie francesi. *La Saga des Béothuks* ha ottenuto il *Grand prix littéraire France-Québec Jean-Hamelin* 1997 e, nello stesso anno, è stato finalista per i premi letterari del Gouverneur général del Canada. La legittimazione e il riconoscimento ufficiale della letteratura nativa del Québec per mezzo di premi restano però rare eccezioni. Assiniwi era inoltre regolarmente presente al Salon du livre di Montreal ed ha contribuito a rappresentare il Québec in occasione del Salon du livre di Parigi nel 1999. È probabilmente l'unico autore nativo ad essere realmente inserito nel mercato editoriale quebecchese.

Gli altri autori hanno dei canali molto più modesti ma non meno importanti per questo. Soprattutto in occasione di avvenimenti speciali come il festival *Présence autochtone* à Montreal, o di convegni, esposizioni o altre attività che riguardano i Nativi, la presenza di un autore è spesso richiesta per una performance o una conferenza. Vengono predilette generalmente le rappresentazioni teatrali e le letture di poesie. Questi interventi si limitano però al ruolo di decoro che viene a completare e "abbellire" un'altra attività che spesso non ha nulla a che vedere con la letteratura; portano semplicemente quel qualche cosa in più di artistico e di lirico. La letteratura nativa è raramente il solo pretesto e il contesto principale di tali eventi. Non si è ancora mai organizzato un festival o un concorso di letteratura nativa che riunisse gli autori provenienti dalle 11 nazioni native del Québec.

Il teatro ad esempio non fa eccezione. Molte rappresentazioni si svolgono all'interno delle comunità senza mai essere presentate altrove. La comunità atikamek di Manawan (vicino La Tuque) è molto prolifica in questo senso, ma la maggior parte dei Nativi e dei Quebecchesi lo ignorano. Yves Sioui-Durand è fino ad ora l'unico drammaturgo nativo ad avere una produzione regolare e ad aver presentato le sue pièces nelle Americhe e in Europa.

Un mezzo efficace per informare il pubblico sulla letteratura dei Nativi del Québec potrebbe essere Internet. Esiste in effetti un sito web chiamato *La piste amérindienne* che fornisce dati vari sugli Amerindi e gli Inuit del Québec ed offre una sezione di arti letterarie e una biblioteca virtuale di libri sui Nativi. La bibliografia fornita è però minima, incompleta e non aggiornata a causa della mancanza di specialisti e ricercatori in questo campo. È un peccato poiché Internet è oggi lo strumento per eccellenza per la diffusione di informazioni su scala mondiale.

#### Lingue native e francese

La questione linguistica è ugualmente complessa. Varie nazioni ad esempio hanno costituito dei comitati linguistici composti da anziani, giovani, linguisti nativi e quebecchesi con il compito di inventare nuove parole nelle lingue autoctone per potersi riferire alle nuove realtà con cui queste lingue sono entrate in contatto. In effetti per potersi riferire a

fenomeni come la televisione, il computer o internet, si è obbligati ad usare la parola francese. Creando invece una parola o un'espressione corrispondente nella lingua nativa, si evita il perdersi di questa favorendone allo stesso tempo l'evoluzione.

Gli autori che parlano e scrivono la loro madrelingua tentano di utilizzarla il più possibile nei loro testi. Spesso scrivono i loro testi in lingua nativa poiché si rivolgono unicamente ai membri della loro nazione. Scrivere in francese diventa una necessità solo se vogliono raggiungere anche il pubblico francofono quebecchese e internazionale. Sono dunque portati a produrre anche una versione francese del manoscritto. È per questo motivo che *Je suis une maudite Sauvagesse* di An Antane Kapesch et *Moi "Mesténapeu"*, l'autobiografia del capo innu Mathieu André (Sept-Îles, Édition Inno, 1984) sono pubblicati in edizione bilingue innu-francese. La versione francese favorisce la lingua innu poiché il solo testo innu avrebbe avuto un pubblico e una distribuzione molto limitati. Quando il testo è scritto solo in francese l'autore vi integra spesso numerose espressioni in lingua nativa per essere in grado di rappresentare delle realtà specifiche e per ricreare un'atmosfera che solo queste lingue sono in grado di offrire (cf. Rita Mestokosho, *Eshi uapataman nukum. Recueil de poèmes montagnais, Mashteuatsh, Piékuakami*, 1995). Esistono anche dei volumi trilingue lingua nativa-francese-inglese o francese-inglese-spagnolo, come la raccolta di poesie *Corps à cœur éperdu* di Éléonore Sioui (Val d'Or, D'ici et d'ailleurs, 1992.). Che sia in lingua nativa o in francese, scrivere diventa il simbolo del rifiuto di scomparire e un nuovo modo di tramandare la memoria.

Esistono anche autori di madrelingua francese come gli Uroni-Wendat. Questo suscita a volte forti critiche da parte di coloro che parlano e scrivono ancora la loro lingua nativa. Tali giudizi possono contribuire a provocare nei testi di questi autori nativi francofoni un'amarezza molto profonda nei confronti dei Bianchi che li hanno privati di una parte preziosa della loro cultura. Parallelamente però essi hanno una padronanza del francese che conferisce ai loro scritti una qualità notevole.

Sebbene il francese moltiplichi i lettori degli autori nativi del Québec, il loro pubblico resta comunque limitato se paragonato a quello degli autori nativi anglofoni che possono

essere distribuiti e letti in tutto il Canada, negli Stati Uniti e ovunque nel mondo. Gli autori mohawks di Kahnawake, Kanesatake e Akwesasne ad esempio, scrivono in inglese e appaiono spesso nelle antologie di letteratura nativa del Canada mentre gli autori francofoni non vi figurano mai a meno che non abbiano scritto in inglese (vedi la raccolta di poesie *Corps à cœur éperdu* di Éléonore Sioui citata sopra) o non abbiano fatto tradurre i loro testi (il saggio storico di Georges Sioui *Pour une auto-histoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1989 è stato pubblicato in inglese con il titolo *For an Amerindian Autohistory: an Essay on the Foundations of a Social Ethic*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992).

Oltre a ciò, i Quebecchesi francofoni sono troppo occupati a valorizzare e promuovere la propria cultura e la propria letteratura, cosicché sono poco attirati dalla letteratura nativa. Inoltre questa dà spesso del Québec un'immagine poco lusinghiera. Nella maggior parte dei casi però non sono al corrente della sua esistenza. Questa situazione è resa ancora più difficile dal fatto che i Nativi sono una minoranza all'interno della minoranza quebecchese e rivendicano al Québec le stesse cose che quest'ultimo rivendica al Canada (cf. Jean-Louis Fontaine, *Le différendum*, "Terres en vues", vol. 3, n. 1, 1995, pp. 9-10 e François Normand, *Bernard Assiniwi. Détective du passé*, "Le Devoir", 9 juin 1997, p. B1). È interessante notare in proposito che la University of Toronto offre un corso dal titolo *Native authors in Québec* basato sulle opere di autori nativi del Québec e che la York University ha già offerto nel 1999 un corso di etnolinguistica e amerindianità francofona utilizzando ampiamente la letteratura nativa del Québec, mentre i dipartimenti di letteratura in Québec non ne offrono.

#### Una critica letteraria e dei criteri estetici nativi

A volte la letteratura nativa non corrisponde ai canoni letterari ai quali siamo abituati. Le sue radici orali ancora molto forti hanno un ruolo determinante in ciò. Le numerose ripetizioni ad esempio che il discorso orale privilegia per assicurare la comprensione e la memorizzazione dei passaggi importanti e che si ritrova soprattutto nelle autobiografie, possono essere percepite da un letto-

re che non conosce la tradizione orale come una ridondanza fastidiosa e inutile. Ma allo stesso modo dell'onomatopea e dell'allitterazione che nell'oralità cercano di risvegliare l'attenzione degli ascoltatori e di sottolineare dei punti chiave, la ripetizione diventa in poesia un elemento ritmico e musicale molto efficace. *Clapotage* del poeta atikamek Charles Coooco ne è un buon esempio:

Écoute! le clapotis  
Regarde! le clapotissement  
Touche! le clapoteau  
Hume! le clapotage  
Donne! une claque amicale  
Qu'est-ce que tu dis, castor?  
Alerte! La vie vient de clapoter  
Au loin! flic, flac, floc...

(Charles Coooco, *Broderies sur mocassins*, Chicoutimi, JCL, 1988, p. 17.)

Gli scrittori e i critici nativi anglofoni nordamericani affermano la necessità di mettere a punto dei nuovi strumenti critici e un nuovo linguaggio che tenga conto dei criteri estetici nativi per apprezzare questo tipo di letteratura (cf. Kimberly M. Blaeser, *Native Literature: seeking a critical center*, in Armstrong, *op. cit.*, p. 51-62). Mi riferisco soprattutto ai lavori di Jeannette Armstrong, Thomas King, Daniel David Moses e Paula Gunn Allen in cui gli autori cercano di elaborare e utilizzare degli strumenti critici nativi per studiare e valorizzare la letteratura nativa nordamericana (Douglas Cardinal, Jeannette Armstrong, *The Native Creative Process*, Pentincton, Theytus Books, 1991; Armstrong, *Looking at the Words of our People*, *op. cit.*; King, *All my relations*, *op. cit.*; Goldie, *An Anthology of Canadian Native Literature*, *op. cit.*; Paula Gunn Allen, *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon Press, 1986). Gli elementi principali che vengono sottolineati in queste opere riguardano la necessità di comprendere l'esperienza che è alla base di ogni testo scritto da un autore nativo. L'influenza che l'oralità ha sul loro modo scrivere ad esempio li porta spesso a scrivere come se parlassero conferendo così al testo la facoltà di essere letto facilmente ad alta voce. Il lettore stesso diventa in questo modo il narratore della storia. Bisogna capire in seguito l'importanza di alcuni temi principali quali l'alternanza di tradizione e innovazione, cultura autoctona e cultura non autoctona, identità, vita nella riserva e nei centri urbani, mito

e immaginario di oggi, nomadismo e sedentarizzazione, caccia e lavoro stpendiato. Si tratta, dunque, di strumenti che potrebbero essere adattati alla letteratura amerindia del Québec. Questo processo di ricerca rappresenta dunque per il Québec una prospettiva critica nuova, recente, basata su criteri autoctoni.

L'interesse e la novità in questo campo di ricerca risiedono nella possibilità di poter studiare il mondo dei Nativi non più solamente dal punto di vista antropologico e folcloristico bensì anche da un punto di vista letterario a partire dall'analisi e l'interpretazione dei testi. Si scopre ad esempio che i Nativi si servono oggi della scrittura come un tempo si servivano dell'oralità. Grazie alla tradizione orale ancora vivente vari autori integrano ai loro testi le proprie tradizioni, le proprie memorie, le proprie visioni del mondo assicurando così la loro trasmissione e la loro continuità. Sebbene la letteratura nativa del Québec sia nata come rivolta, oggi si evolve e diventa sempre più creativa.

Mi sembra sia legittimo oggi parlare di una letteratura nativa del Québec sebbene sia considerata minoritaria e limitata. La varietà e la qualità delle opere che offre suscita un interesse crescente in Québec, nelle altre province del Canada e in Europa. È ancora una letteratura giovane, nata da una tradizione orale e scritta soprattutto da autori meticci; deve ancora trovare la propria dimensione. Inoltre l'elaborazione di strumenti critici adeguati per studiarla essendo agli inizi, solleva numerosi interrogativi che devono ancora trovare risposta. Esistono comunque oggi una sensibilità e una vitalità letteraria interessanti nel mondo nativo contemporaneo che, sostenute dalla dinamica tenacità degli autori, fanno presagire una continuità in questa rapida evoluzione. Lo stesso processo ha già portato la letteratura nativa anglofona ad essere articolata, originale e adesso riconosciuta ufficialmente.

Essere oggi un autore nativo in Québec comporta quindi numerose sfide: innanzi tutto rispetto ai Nativi e in seguito rispetto ai Quebecchesi, alle istituzioni e alla critica letterarie. Nonostante ciò sempre più Nativi accettano queste sfide e considerano che scrivere, essere pubblicati e letti è cosa estremamente preziosa, efficace e gratificante.



Ce premier roman d'Abla Farhoud, dramaturge québécoise d'origine libanaise, emprunte son titre à un dicton arabe qui figure aussi en exergue.

Au fil des pages, où l'écriture s'organise librement en paragraphes, puis en sections plus amples comparables à des chapitres, c'est la voix discrète de Dounia que nous sommes invités à écouter: "J'ai dit à mes enfants: "Le jour où je ne pourrai plus me suffire à moi-même, mettez-moi dans un hospice pour vieillards". Ces mots lapidaires donnent le branle à une longue narration à la première personne et révèlent de prime abord l'inquiétude principale et soigneusement cachée d'une femme désormais âgée, mère d'une famille nombreuse, dont les pensées gravitent inévitablement autour des thèmes de la vieillesse et de la mort, jusqu'à ce que ses jours s'achèvent dans le lit à barreaux d'une maison de retraite.

Analphabète, Dounia prend courageusement la parole pour raconter son existence d'émigrante dans un langage simple et essentiel mais jamais banal, un langage où reviennent spontanément des vocables et des expressions de son idiome maternel, ce qui confère au texte français un fond mémoriel tout à fait intéressant.

Loin de se développer linéairement, ce récit pseudo-autobiographique est tissé de souvenirs, de maximes, de réflexions et suit plutôt le rythme des événements que l'héroïne/narratrice se trouve à vivre dans le présent ou celui des questions

Seize poètes contemporains, huit canadiens et huit québécois, dont les voix alternent et se répondent parfois en écho décalé. Ni mise en opposition, ni comparaison vaine, le travail de composition de cette anthologie est déjà en soi remarquable. La traduction en italien, de grande qualité, contribue à créer une convergence linguistique. Grâce à l'introduction de Clément Moisan, une piste de lecture se dégage aussitôt: ces deux parcours poétiques ne doivent pas être renvoyés dos à dos ni interprétés abusivement comme des parcours parallèles. Ils représentent deux manières, à la fois jointe et disjointe, de dire la terre du Canada et les simples moments de toute vie, amour, douleur et joie, sou-

Abla Farhoud, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998, pp. 176

**Elettra Bordino**

pressantes que lui pose sa fille écrivaine, Myriam, dont l'intention est de rédiger un livre sur elle.

L'un des fils conducteurs du discours est évidemment la condition de l'immigré, qui arrive difficilement à se séparer de son lourd bagage de déracinement, de marginalisation et d'exil intérieur. Dounia n'apprendra jamais ni le français ni l'anglais et vivra dans une sphère de silence que seuls ses enfants seront en mesure de briser en lui tenant lieu d'interprètes. Et si son mari Salim, beau parleur, sait se débrouiller dans les deux langues étrangères, il est toutefois en manque d'interlocuteurs arabes pour ses histoires et ses discussions.

Le clivage entre l'univers d'accueil et celui du pays d'origine s'impose ailleurs et il est particulièrement visible dans le système de relations familiales qui se dessine peu à peu en filigrane et qui reste ancré aux usages du monde oriental. Reléguée au foyer, Dounia fonde son identité sur son rôle de mère prévenante et d'épouse docile, à tel point que, à l'extérieur de la maison, elle ne peut rien faire sans l'aide de ses proches. Elle explique ce qui lui arrive à la lumière de proverbes populaires dont elle ne se réclame parfois qu'implici-

Claudia Gasparini e Marina Zito (a cura di), *Evoluzioni. Poeti anglofoni e francofoni del Canada*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 1999, pp. 278

**Dominique Paravel**

venir et mort. Si l'on reprend l'analyse de Jean-Charles Falardeau, cité par Moisan, une différence d'ordre géographique, géométrique, géo-éthique peut-être, s'esquisse, et elle semble essentielle pour suivre et appréhender les chemins empruntés par ces poètes: la poésie québécoise préfère une dimension verticale alors que la

temment mais qui sont rigoureusement consignés en langue arabe et traduits dans un lexique situé à la fin du livre. Néanmoins, cette éthique traditionnelle n'empêche pas une prise de conscience de sa part car, au contact de la réalité québécoise qu'elle interroge de son point de vue "autre" mais qui l'interroge à son tour, elle se rend progressivement compte que les préceptes auxquels elle s'est toujours reportée ne lui ont pas permis de s'épanouir complètement. On lui a enseigné à se plier, à tout endurer, le mal dévoilé n'étant que scandale et déshonneur. Mais quand elle repense à la fois où, enceinte, elle a reçu de son mari un coup de pied sur le visage, elle éprouve une haine sourde et une honte profonde pour n'avoir pas pu et su réagir. Quels modèles donner à ses enfants par cette attitude de soumission inconditionnelle? Pourtant ses filles se sont réalisées: l'une s'est enrichie, l'autre s'est consacrée à l'écriture, la cadette est professeure. Par contre l'aîné, Abdallah, qui est né et a passé son enfance au Liban, est atteint de schizophrénie et porte en lui le destin tragique de l'émigration.

Dans ce roman où l'auteure réussit par un art subtil à s'exprimer comme "un coeur simple" l'écriture, apparemment élémentaire, recèle la richesse d'un vécu et la limpidité d'une pensée qui se construit à partir de l'expérience, en dehors de toute intellectualisation. Ce qui oblige le lecteur à aller droit aux choses, comme le fait Dounia, avec une lucidité teintée de tristesse, puisqu'elle a vu le bonheur lui glisser entre les doigts.

poésie canadienne reste sur un plan horizontal. Cette distinction semble être une structure portante de tous les textes présentés ici. "A mon cou je porte / comme une amulette / un vertical néant" (Gaston Miron, p. 102); "Imagine a man / walking endlessly and finding his tracks / knowing that he has gone in a circle" (Patrick Lane, p. 156). Autour de cette différence, qui n'est pas une opposition puisque le vertical et l'horizontal sont indispensables à la structuration de tous les espaces, s'élaborent les thématiques, en particulier celle du paysage, que les poètes canadiens perçoivent comme une infinie extension à explorer, à découvrir dans l'excitation et la joie: "[...] hills / which are more identical / familiar to me as



sleep / shores unfolding upon shores / in their contours of slow breathing / It is touch I go by / the boat like a hand feeling / through shoals [...] / This is how I learned to steer / through darkness by no stars". (Margaret Atwood, p. 118). L'attitude du poète québécois porte la trace de la méfiance, de la peur et parfois de la haine à l'égard du pays: "Non ne reviens pas Gilles en ce village perdu dans les neiges de la Terre promise / Ne reviens pas en ce pays où les eaux de la tendresse tournent vite en glace" (Jacques Brault, p. 218). L'expression de l'amour se modèle elle aussi sur le même type d'espace: "Nous sommes debout / Debout et nus et droits / coulant à pic tous les

deux / Aux profondeurs marines. (Alain Grandbois, p. 192). "We lie / together / close in the same / memory. / It is the guns / that frighten you / but I am afraid / of the silence" (Susan Musgrave, p. 180). Poètes québécois que le voyage de la vie étreint et angoisse: "Je ne sais pas encore / [...] pourquoi rien ne répond / à ces voix contraires / qui évident le monde; / nos commencements toujours recommencés." (Hélène Druon, p. 138). "Quel fil d'Ariane me mène / au long des dédales sourds? / L'écho des pas s'y mange à mesure" (Anne Hébert, p. 168). Poètes canadiens âpres à la vie, à la lutte: "What's lovely / is wathever makes the adrenalin run; / therefore I count terror and fear

among / the greatest beauty. The greatest / beauty is to be alive, forgetting nothing, / although remembrance hurts / like a foolish act, is a foolish act." (John Newlove, p. 86).

Il faudrait en conclusion mettre côte à côte deux poèmes, *Offerings*, de Gregory Scofield et *Ode au Saint-Laurent* de Gatien Lapointe, deux textes où le poète accomplit pleinement, quelle que soit sa langue, l'opération alchimique propre à la poésie: "Ma langue est une feuille en pleine terre / je dis tout ce qui éclôt sur la terre / l'inventorie et j'évalue je nomme et j'offre" (p. 76). "I drink from the moonlit pools / sing with frogs / so always / sweet water / runs from my mouth / and becomes poetry" (p. 254).

**E**mile Nelligan représente en quelque sorte le début de l'aventure poétique reconnue au Québec, il est la référence obligée de tous les poètes québécois. Mais qu'en était-il de la poésie au cours des siècles qui ont précédé? L'anthologie de Yolande Gris , professeure au Département des Lettres françaises d'Ottawa, nous offre ici un panorama complet des prédécesseurs de Nelligan. Au fil des siècles et des textes, nous allons à la découverte de cette poésie jusqu'alors inconnue, nous suivons l'évolution des thématiques abordées et des formes. Les premiers textes du 17 me et du 18 me siècle expriment toute l'amertume caus e par l'abandon de la France, comme en témoigne la version qu b -

Yolande Gris , *La poésie québécoise avant Nelligan. Anthologie*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1998, pp. 367

**Dominique Paravel**

coise de la chanson "A la claire fontaine" (anonyme, p.29) ou encore se présentent comme des prières poétiques. A partir du début du 19 me siècle, l'influence du Romantisme européen se fait sentir; les poètes chantent pour la première fois la nature canadienne, tel Pierre Petitclair dans *L'Erable* (p. 133). Pierre Chauveau célèbre la révolte de 1837 dans un long poème quasiment épique (*L'Insurrection*, p.141). L'amour

de la patrie est d'ailleurs un fil rouge qui traverse toute cette poésie des origines, associé au thème r curren du souvenir. Mais l'amour, sujet poétique intemporel, n'est pas absent de cette anthologie. Louis Fiset le vit sur un mode léger et badin dans son texte *Une aventure* (p. 218).

Ce travail archéologique nous fait découvrir des textes qui sans doute ne comptent pas parmi les chefs-d'oeuvre de la poésie québécoise mais nous permettent de mieux connaitre ce qui a présidé à l'éclosion d'une vraie poésie au Québec et nous font toucher du doigt l'importance que la poésie et la chanson ont toujours eue pour dire la douleur de l'exil et le désir indéracinable de construire ensemble un pays et une culture.

**L**a poesia   difficile, ammette Janice Kulyk Keefer in un'intervista di qualche anno fa (con Ellen Baptie in *Rivista di Studi Canadesi*, 9, 1996): "With poetry there is for me always more of a sense of struggle with language and the limitations of language". La prosa permette evasioni e d  pi  certezze, con la poesia invece si lotta "with the intractability of language", si potrebbe dire con l'ostilit  del linguaggio a rendersi veicolo di traduzione della realt , qualsiasi sia la realt . Compito del poeta   di "defamiliarise the world", renderlo alieno in modo che da esule egli riesca a scoprire meglio le cose che si nascondono sotto i nomi. Con la poesia si tenta di raggiungere ci  che qualcuno in

Janice Kulyk Keefer, *Marrying the Sea*, London, Ontario, Brick Books, 1998

**Caterina Ricciardi**

Canada, ricorda la Keefer, ha chiamato "wilderness", ovvero "the refusal of things to be appropriated by the mind". Se c'  un mondo fuori della nostra capacit  d'interpretazione, "a reality that language can only marginally engage, then we are all displaced, and handicapped, and we occupy a vagabond or 'unnatural' position when we write. And yet we are also possessed by the desire to know the other; we

are lovers as well as trespassers". Amanti e invasori. L'esperienza storica del rapporto con la terra in Canada diviene anche espressione del rapporto con la poesia: una sfida come quella che pone una terra nuova e aliena, un andare oltre le apparenze per dimorare nella terra come nel linguaggio poetico.

Janice Kulyk Keefer, canadese di origini ucraine,   autrice di diverse opere di narrativa e di due libri di poesia, distanziati da ben dodici anni: *White of the Lesser Angels* (1986) e il recente *Marrying the Sea* (1998), due tentativi di conoscere il mondo come "wilderness", due tentativi di impegno "with a world that you might call a wilderness which resists your attempts to know it".

*Marrying the Sea* è diviso in tre parti. Nella prima, "Sacra Conversazione", il linguaggio del silenzio si misura con la difficile espressione della memoria etnica; "Sirens's Song", la seconda sezione, coglie il mondo della cultura tradizionale – mito, Bibbia, dipinti, folklore e storia nazionale; la terza sezione, "Marrying the Sea" ("Sposalizio col mare", un titolo molto veneziano), raccoglie ricordi e immagini di un matrimonio o di matrimoni. *Marrying the Sea* si occupa, dunque, di etnia, di mito e leggenda, e di vita matrimoniale.

"Sacra Conversazione" è anche il titolo della prima poesia della raccolta. Qui attraverso la descrizione di un antico dipinto si tenta anche una definizione della natura della poesia. La poesia raggiunge la sua piena espressione nel silenzio, o meglio nella protratta immobilità del suono delle parole. È questo il suo paradosso: dice cose sommerse o appena affioranti. Nel dipinto – una delle tante possibili *Sacre conversazioni* presenti nei nostri musei – di contro al rumore quotidiano, le figure, i santi, si cercano con le labbra e gli sguardi mentre le loro mani s'incurvano per contenere la loro misteriosa conversazione come fosse silenzio, quiete eloquente. E così anche la poesia è "a way of making / sacra conversazione. No borders / between lips and ears; a dance // of stillness, sounding / what we most desire: the eloquence / of dreams, that open dark // where we speak with the lost / or absent or dead. Speak with ourselves, / the winds gusting through us". Il tema è molto rilkeano e Rilke è presente in più modi in questa raccolta.

"Sacra conversazione", con i venti della diversità che trapassano e sferzano la sua identità canadese, fa Janice Keefer con sua madre in "Oranges" nella prima sezione di questa raccolta ("You were born with a craving for sugar"), e con, per esempio, Marina Tsvetayeva in "Alone in the Night" ("Returning to Yelabuga, / you looked up"), e Anna Simon in "Goat Stories" ("In your workroom, surrounded by sculptures"), e Branko Gorjup in "Travelling" ("This is what you have

been told: / you were six or perhaps eight years old"), Maryna Bondarenko in "Kyiv, 1995" ("We met at the airport, you were holding a sign, my name misspelled") e con altri o altre ancora. In tutti i casi si tratta di *sacre conversazioni*, in cui emergono cose difficili da dire, in particolare in rapporto alle origini etniche, ai ristagni della memoria e alla nostalgia di un mondo che esisteva in un altro mondo, incarnato in figure soprattutto materne, figure del linguaggio che lotta per nascere ed esistere. In questi contesti la memoria non sempre è strumento amico della lingua, essa veicola spesso dolore e rimpianti. Ci sono ricordi che si vorrebbe far tacere, per i quali si cerca l'anestesia come in "Anaesthesia": "If memory's / a garden, let it go to seed. A fine harvest / of scars, ground you can stand on, raising your children, / emptying their own bushels of fears". Non sempre la memoria è benvenuta, soprattutto quando dice di un mondo perduto, per esempio quello di un altro paese, di un'altra cultura e di un'altra lingua, di cui si ha nostalgia e che tuttavia non si è mai posseduto veramente o si possiede in modo vicario, attraverso i genitori, o figure rappresentative o magari i mass media. Il poeta allora è in lutto, "still mourning for the landscape or community that you have lost". Ma è qui quella che Janice Keefer chiama la responsabilità del poeta. Ancora nell'intervista ella afferma: "My mother and my grandmother gave up a whole culture and language and came to this new place, making an utterly new life for themselves. It has been a new life which has been perpetually haunted by the sense of what they lost and the need to suppress that sense of loss. I feel a need to document that life, what they gave up, and the richness of it. As a writer I feel this is my way of remembering that life, and salvaging it".

Nella seconda sezione la memoria recupera figure del mondo classico (le Sirene e Orfeo e Euridice, di cui si dà qui una bella interpretazione), biblico (Maria di Magdala), della fiaba (Cappuccetto Rosso), delle arti visive

(attraverso un dipinto di Degas e di altri), della letteratura (Katherine Mansfield e Elizabeth Smart), infine nazionale con il lungo ciclo intitolato "Isle of Demons". In questo poemetto si rievoca la storia di una coraggiosa nobildonna francese destinata a una vita di religiosa nel Canada del Settecento e abbandonata invece su una piccola isola deserta nel Golfo del San Lorenzo perché incinta dopo aver intrecciato una relazione con un giovane tenente durante il viaggio. Una storia intensa, gotica e crudele, un'altra storia di sopravvivenza che diviene un liberatorio canto di sirena.

Infine, la terza sezione è animata da ricordi di un matrimonio (il proprio) e da figure matrimoniali (dal celebre tenore wagneriano Lauritz Melchior e la sua attrice a Ulisse e Penelope). Qui la Keefer si pone soprattutto il problema di "How to make marriage / into poetry?" Anche il matrimonio, dunque, come "sacra conversazione"? Una cosa difficile, visto che esso è colto in queste liriche in un amabile spettro di situazioni e luoghi comuni e in molte sue espressioni – dal comico al sofferito – su cui la Keefer sa giocare con gusto e molta ironia. Per esempio, la perdita di una fedina, l'anello vanamente cercato su una spiaggia italiana, viene risolta in modo mitico e ironico al contempo. Perso forse in un momento di crisi, l'anello diviene simbolo di unione della coppia piuttosto che di disunione: "Those times when we are almost at one; / when we make of our joined selves / a breakwater, holding everything we are / against everything that would dissolve us, // I think of that ring, / its small diamond, the too-bright gold / tumbling from my finger / with an acrobat's risky grace. // Think of it empty, endlessly / embracing, marrying / the sea". In questo "sposalizio col mare" c'è forse un'altra "sacra conversazione" di Janice Kulyk Keefer, la cui scrittura poetica si distingue per lindore e incisività d'immagini (basta la grazia acrobatica dell'anello), compattezza ritmica, intensità di visione e sguardo ironico sulla realtà.

È il punto sullo stato odierno della poetica di Michael Ondaatje nonché stimolare la lettura di un autore passato alle 'luci della ribalta' proprio grazie al mezzo cinematografico: sono questi gli intenti primari che hanno ispirato la composizione di *Re-Constructing the*

Jean-Michel Lacroix (ed.), *Re-Constructing the Fragments of Michael Ondaatje's Works*, Paris, P.S.N., 1999, pp. 248

Luca Rossi

*Fragments of Michael Ondaatje's Works* curato da Jean-Michel Lacroix. Ed altri ancora sono i propositi e le ipotesi di studio che emanano dall'opera che, sarà bene osservare fin d'ora, nella sua configurazione collettanea, è ben degna di riflettere il variegato divenire delle tematiche di Michael

Ondaatje. Sottofondole, con ammirevole tenacia, al fuoco indagatore di molteplici approcci critici, il volume *Re-Constructing the Fragments of Michael Ondaatje's Works* si coagula in ciò che, avvalendoci di un vocabolo provvidenzialmente polisemico, volentieri definiremmo una 'collazione' di letture. Infatti, se è pur vero che i diversi saggi eseguono sul *corpus* prosastico e poetico ondaatjano attenti raffronti esegetico-filologici, essi, d'altronde, nel loro avvicinarsi, inventariano, pagina dopo pagina, i minuti ingranaggi che regolano la scrittura di Ondaatje e generosamente ne condividono tra di loro l'energia vitale. Dunque, le scelte che Jean-Michel Lacroix ha effettuato nella curatela di questo volume tendono a tracciare un compatto itinerario tematico, ma ciò non esclude che i diversi contributi mantengano una loro precisa identità e dimostrino un'impostazione metodologica propria. La validità dei contributi sprigiona allora da un abile e competente spaziare dell'indagine critica, non già sinonimo di pura astrazione, bensì frutto di un appassionato saggiare di strumenti e modelli cognitivi che affondano direttamente nei testi per sviscerarne le problematiche.

Un primo dato da notarsi è il tematismo con cui il curatore ha saputo rendere disponibili al pubblico questi 13 saggi originariamente presentati il 28 e 29 novembre 1997 in occasione del 7° Convegno Internazionale organizzato dal "Centre d'Études Canadiennes" dell'Università di Parigi III. Un pregio che, nel caso specifico, acquista particolar rilievo rispetto ad un prolifico autore contemporaneo la cui trattazione informativa necessita di essere al corrente degli ultimi sviluppi. In merito, va altresì osservato che gli atti di questo convegno riflettono una ideale sinergia tra l'impegno degli accademici e quello dello scrittore; mentre gli uni si interrogavano sulle opere già pubblicate, l'altro veniva preparando due nuovi lavori editi molto di recente *Handwriting* nel marzo 2000 e *Anil's Ghost* il mese successivo, quasi l'autore volesse subdolamente istigare ad una inclemente verifica circa quale critico abbia meglio intuito l'evoluzione della sua sensibilità.

L'opportuna introduzione di Jean-Michel Lacroix, che era stato l'ideatore e l'organizzatore del convegno, demarca molti profili dell'opera e funge quasi da scheda clinica del libro di cui delucida meticolosamente

lo spirito e la natura. Nato da "une alchimie" (p. 7) di studiosi canadesi ed europei perlopiù volti ad esaminare le trame sovrapposte di *The English Patient*, *Re-Constructing the Fragment* non esibisce una struttura scandita in sezioni o parti proprio per meglio dar conto del progressivo sublimarsi dei testi di Ondaatje e delle innumerevoli porte a cui vi si può accedere. A ragione, Lacroix si compiace di collocare in esergo una citazione tratta dall'epopea di Gilgamesh, che d'altronde ha fornito l'epigrafe di *In the Skin of a Lion*, alludendo così alle potenzialità rigeneratrici che solo un'intensa esperienza di viaggio maieutico, come il vissuto della narrativa ondaatjana, sa stimolare. Tuttavia, la scelta di 13 interventi non pare casuale e richiama sornionamente il calzante passo di *The English Patient* in cui Kip si 'apre' ad Hana: "He himself would allow her to enter any of his thirteen gates of character" (London, Bloomsbury, 1992, p. 272). Se infatti la produzione letteraria ondaatjana di rado concede al lettore il beneficio di esalare un grido di vittoria sui fantasmi imperituri che assillano la nostra condizione umana, *Re-Constructing the Fragments...* testimonia di un plurimo sforzo di avvicinamento tanto verso lo scrittore quanto, aspetto non comune, verso l'essere umano Ondaatje.

George Bowering, scrittore a sua volta, e autore del primo saggio della raccolta, "Once Upon a Time in The South", si propone appunto di indagare il complicato rapporto tra Ondaatje e il *genre* o meglio i *genres*. A mezzo di quesiti disarmanti e affermazioni soffuse di intuizioni letterarie George Bowering compie una scorribanda nel paludoso territorio delle modalità narrative di Ondaatje elaborando, nel contempo, una definizione del suo composito, frenetico, inquietante e seducente stile. Incentrata su quest'elemento elusivo dove si incontrano sperimentazioni estreme, si intersecano e si contrappongono verità palmari, la disamina di George Bowering illustra un'atmosfera di forte tensione narrativa. È interessante rilevare come il raffronto che egli elabora tra Henry James e Michael Ondaatje esprima sinteticamente lo scarto tra il criterio compositivo dell'*ut pictura poesis* e il credo postmoderno fatto di un realismo temperato dalla pervasiva intrusione della *inventio*.

Sulla scorta di questo concetto spurio di realismo al centro del senti-

re postmoderno [una sorta di "magical narrative" tipica del *romance-romanzo* canadese come ci ricorda più avanti nel libro Peter Easingwood citando Frederick Jameson (p. 87)], Peter Cumming in "From the Law of a Father to The Love of A Father" rivolge la sua attenzione verso la sfera affettiva familiare quale si delinea nel progredire della produzione di Ondaatje. In particolare, Cumming analizza le confortanti raffigurazioni testuali del padre comparandole, in chiave biografica e psicanalitica, con la sconsolante realtà di un'assenza paterna; quel vuoto che Mervyn Ondaatje lascia dietro di sé, l'energia autodistruttiva di un eroe pseudo-romantico risucchiato nel gorgo dell'alcolismo, funge da calco per plasmare un padre affidabile, protettivo, incoraggiante e fisicamente presente. Malgrado la privilegiata prospettiva critica dei *gender studies*, di cui beneficiano le complesse relazioni tra uomini e donne, abbia già abbondantemente rilevato e trattato l'evidente svolta 'femminile' del *cursum* poetico di Ondaatje, osserva Peter Cumming, poco è stato scritto sulle modulazioni del rapporto padre-figlio. Grazie all'analisi delle metamorfosi del vincolo parentale è invece possibile rinvenire una sottile, ininterrotta riflessione che, di certo, investe la sfera personale dello scrittore e che, tuttavia, in virtù delle potenzialità formative della letteratura, esplicitate in questa raccolta da Bowering, esercita un marcato influsso sociale: "[...] writing [...] is action [...]. Writing is part of a dialogue with the world" (p.34).

Se lo stimolante articolo di Cumming sonda la dinamica degli affetti, "Lying in the Family" di Karen I. Press con altrettanta lucidità, non scevra di una punta di arguta malizia intellettuale, si prefigge di studiare l'aura mitologica che lo scrittore si è abilmente costruito. Karen I. Press, dunque, districa quel "wide assortment of stretched truths, deliberate omissions and even downright fibs" (p. 67) che Ondaatje cela nelle pieghe dei suoi scritti e, così facendo, ricomponi i brandelli di una auto-biografia che palpita nell'ammaliante limbo del detto e del non-detto. L'apparentemente insormontabile baratro tra verità e falsità trova il perfetto contrappunto nel difficile equilibrio tra la vita pubblica e privata, entrambi mediati dal mistero di quel "perverse and solitary desire" (p.73) che Ondaatje definisce la forza motrice dello scrivere.

In "Sensuality in the Writings of Michael Ondaatje" Peter Easingwood offre un'ampia e documentata lettura del palinsesto ondaatjano utilizzando come chiave di volta della sua ricerca la forma letteraria del *romance* che, a ben guardare, più di ogni altra, dispone del potere evocativo della sensualità. Ripercorrendo e vagliando le molteplici implicazioni di quest'ultima espressione astratta ed ineffabile, Easingwood disegna una mappa autorevole dei temi, primo fra tutti quello apocalittico tanto caro a D.H. Lawrence, da cui Ondaatje ricava parte del materiale per le sue fabulazioni.

Michael D. Greene in "Ego and Audience" vuole dipanare il rapsodico altalenare di rivelazioni che unificano e contrappongono l'io del protagonista di *Coming Through Slaughter*, Billy Bolden, al suo multiforme pubblico. Secondo Greene, l'economia narrativa dell'opera si basa su una "extended metaphor" (p. 99) che accomuna il lettore all'autore del libro come, in parallelo, il protagonista al proprio pubblico, sia esso inventato o realmente appartenente al passato storico. La fondamentale dicotomia del protagonista consiste nell'inconciliabilità dei suoi slanci verso la definizione della sua identità e, allo stesso tempo, verso 'l'anarchia' che gli offrirebbe la possibilità di esprimere al meglio la qualità intrinseca della sua arte ovvero, una "boundary-crossing fusion" (p. 103). L'esito di queste fluttuazioni e incertezze è la perfetta, osmotica, partecipazione delle entità extra (autore e lettore) come pure intratestuali (personaggi) al coinvolgente ritmo del jazz.

L'obiettivo dell'indagine di Joan Dolphin, "The Use and Abuse of Myth", è quello di analizzare in modo congruo come le funzioni del mito sfumino dal modernismo al postmodernismo e si ricoprano di nuove valenze nel romanzo *In the Skin of a Lion*. Incastonato negli anfratti del testo, il mito di Gilgamesh viene a creare un "thematic subtext" (p. 121) che il lettore percepisce come una melodia in sordina, corale perché pervasiva di tutte le azioni portanti del romanzo, eppure sempre marginale, discreta. Osserva giustamente Joan Dolphin che tale mito è portatore di una frammentazione. Nell'epopea di Gilgamesh confluiscono, infatti, frammenti eterogenei, di ispirazione e toni diversi: dalle canzoni popolari alle cronache giornalistiche, alla corrispondenza tra uomini

politici. Ondaatje, dunque, abusa del mito per ritagliare le proprie intersezioni narrative e per informare, all'interno di questa malleabile cornice, la sua personale 'ricerca' dello spazio e dell'ego canadese. In questo metabolismo diegetico, il punto di convergenza è costituito da un agente modificatore dei segni linguistici ossia, *lato sensu*, dalla traduzione. Un concetto questo che, per antonomasia, incarna la fluttuazione del senso e la migrazione del dato culturale. A riprova della complessità di questo stile forgiato dall'intertestualità e da un intreccio a rompicapo capace di disorientare anche i lettori avveduti, Joan Dolphin, citando Ondaatje, punta l'indice sull'oblio volontario di certi eventi: "There was no record kept" (p. 123). Tale assenza di testimonianze e fonti attendibili favorisce l'interazione di storia e fantasia.

Basato sul tema della medicina, il decisivo contributo di Carla Comellini, "Why a Patient and a Nurse?", affronta l'affascinante rapporto di interazione-sovrapposizione tra medicina occidentale e medicina naturale. In *The English Patient* la deriva delle culture e delle etnie, tutte, in maggior o minor misura, flagellate e scardinate da un disastroso evento bellico altresì metaforico di tante ferite non ancora cicatrizzate che l'impresa coloniale ha inflitto indiscriminatamente ai suoi 'pazienti', diventa un punto cardinale e una giustificazione del microcosmo ospedaliero. La Villa San Girolamo che *pro tempore* era un convento estrinseca veementemente il passaggio da un passato tradizionalmente definito e compatto nella sua uniformità, sostanzialmente intemporale, ad un presente sfumato e impalpabile, dolorosamente amorfo, al punto che due personaggi ricorrono alla morfina per colmare il vuoto agghiacciante della loro inutilità. Non a caso, è proprio sotto l'effetto della morfina, paradossalmente, che il paziente fornisce infine un resoconto quasi coerente dei suoi trascorsi. La maturazione del futuro avviene dunque tramite una fase intermedia, propedeutica e terapeutica, che permette ai personaggi di autodefinirsi come individui e non come 'professionisti'. Carla Comellini esplora l'ambiguo consorzio umano di Hana, Caravaggio, Kip e Almásy; una comunità precaria e porosa perché essenzialmente animata da una forza effusiva di ricordi, esperienze vissute e immaginate che devono essere esorcizzate. Inoltre, Comellini rileva l'originalità della trattazione del tema

dualistico vita-morte infuse l'una nell'altra a mezzo di un labile e frastagliato margine divisorio. Le figure dell'infermiera, del paziente e del medico in incognito sotto le vesti dell'artefice sono tutte collocate tra vita e morte e questo status di liminarietà è ancora più proprio dei personaggi evocati dal paziente, morti eppur vivi nella sua narrazione frammentaria. L'autrice poi, racchiude e abilmente riconduce tutti questi aspetti e artifici narrativi nel canone del romanzo postcoloniale.

Il rapido e salace intervento di Reet Sool, "The Notion of Nationality", muove dalle facoltà del nome, quell'assenza innocente o, quella presenza colpevole che Almásy vuole seppellire nelle eterne sabbie del deserto poiché insegna della diversità e, osserveremo ancora, una diversità spesso imposta dall'esterno come semplice manifestazione della brama di immortalità dei vari esploratori che hanno percorso la terra. Con perizia, lo studioso ricostruisce una cornice ideologica il cui dettaglio, il nome, secondo la filosofia di Heidegger, infonde la vita nelle cose. Ma l'attribuzione del nome non è un fenomeno contingente, bensì un modo di placare le velleità demiurgiche e di possesso dell'uomo che, come ricorda Stool, citando Donne e Nietzsche, è da sempre la parte di un tutto.

Di tutt'altra impostazione, sebbene si mantenga fedele al tema appena discusso, è, invece, il saggio di Marlene Goldman, "War and the Game of Representation". In maniera originale, Goldman ripercorre le "contradictory subject positions" (p. 182) che presiedono alla visione del nazionalismo in *The English Patient*. Il titolo della comunicazione è, infatti, portatore di un elemento di rara pregnanza che riaffiora a più riprese: il gioco. Per esempio, Almásy, soccorso dai beduini, si presta, di necessità, al gioco anomalo di appaiare i proiettili alle relative pistole e molti altri sono i passatempi menzionati indirettamente nel romanzo: "hopscotch, hide-and-seek, dancing, guessing-games, chess, bridge, and cricket, to name only a few" (p. 184). Goldman si sofferma sul gioco linguistico e sulla rappresentazione del mondo che ciascuno di noi elabora svelando il rapporto dialettico tra "divisive imperial contest and harmonious encounters" (p. 192).

Seppure una semplice menzione o un fugace accenno possono a malapena considerarsi 'onesti' nei con-



fronti delle loro sapienti dissertazioni, vogliamo qui ricordare l'intervento di Jennifer Murray, "Gendering and Disordering", che affronta il complesso di Edipo di *In the Skin of a Lion* da una matura e disincantata angolazione freudiana e lacaniana; quello di Darryl Wetter, "'Dismantling" Ondaatje's "Terrible Letters"', che esamina approfonditamente il sostrato topologico di *The English Patient*; od ancora, quello di Josef Pesch, "Dropping the Bomb?", che sottopone le scene del film e le sequenze narrative del romanzo ad un accurato con-

fronto. Infine, vale la pena di indugiare un ultimo istante sull'accattivante relazione di Jacques Leclair: "Challenge in *The English Patient*". Sintetica e densa, questa riflessione sonda, con mirabile leggerezza, i differenti tipi di sfida che colorano lo sfondo del capolavoro odierno di Ondaatje. Tra queste sfide possiamo evidenziare l'ardua sopravvivenza nel deserto in cerca dell'utopica oasi di Zerkura (p. 222), o come aveva già rimarcato Carla Comellini, la non inferiorità della medicina naturale (p. 223) ed, infine, la radicale opposizio-

ne alle convenzioni sociali imposte dal colonialismo e la conseguente svalutazione del mondo occidentale.

Ritornando sui nostri passi, a guisa di conclusione, potremmo affermare, in tutta coscienza, che *Re-Constructing the Fragments of Michael Ondaatje's Works* riassume quanto è imperativo, opportuno e interessante sapere su Micheal Ondaatje ed apre nuove direttrici di interpretazione critica sui vari testi da lui scritti di modo che il volume si qualifica per una piacevole e presumibilmente durevole modernità.

Uno dei drammi più sorprendenti del recente teatro canadese è *Le chant du dire-dire* (1998-99) di Daniel Danis. La situazione richiama la sventura mitica e il segno che l'evento lascia sulla vita di chi ne è colpito. Qui si tratta della Folgore che come il Destino colpisce la casa in cui i quattro protagonisti vivono con i genitori adottivi. I ragazzi rimangono soli e l'evento trasforma la loro vita. Uniti nell'essere sopravvissuti, si crea tra di loro un vincolo indissolubile. Il realismo lascia spazio all'immaginario. Segue una storia che riflette ciò che si svolge nella psiche dei personaggi, che si enuclea dalla loro interiorità, che sfiora spesso l'inverosimile. Si richiede pertanto al lettore e allo spettatore uno sforzo immaginativo che sospenda gli schemi percettivi così da entrare in un mondo che ha solo apparentemente punti di riferimento con la realtà.

L'azione inizia quando, dopo molti anni, i tre uomini, Rock, Fred-James e William accolgono in casa la sorella Naomi, ora molto malata, che se n'era andata per seguire la sua vocazione di cantante. L'arrivo di Naomi, ridotta ormai al silenzio, costituisce il motivo del racconto e viene preceduto dalla rievocazione di episodi della vita passata ad iniziare dalla devastante folgorazione. Con il ritorno di Naomi la straniata unità si ricostituisce in tutta la sua morbosità e in tutto il suo valore. I fratelli ad esempio non permettono che Naomi venga portata via dalla loro casa e curata all'ospedale. La casa dei loro segreti esclude il mondo. Esiste solo il "dire-dire" che non è regolato dai criteri della comune esperienza. È quindi una rievocazione stranita di una storia che si svolge tra l'amore, la delusione, la speranza, l'ingenuità dell'infanzia, le prese di coscienza

### Linee di tendenza del teatro canadese contemporaneo

Giulio Marra

dell'età adulta: pensieri ed emozioni che vengono comunicati mediante una forte azione scenica, che si articola con la mimica e il gesto fisico. A volte si ha l'impressione che ci si trovi dinanzi a personaggi che potrebbero essere catapultati nel mondo onirico della marionetta e della maschera. La parola prende vita in azioni simmetriche, ripetitive, clownesche che finiscono per ottenere persino un effetto di esilarante comicità. Alla fine, la moribonda Naomi stesa esanime sul letto che occupa la scena, si trasforma essa stessa in una sorta di essere mitico a cui nulla è dovuto se non la devozione. È il segno finale di un valore a cui i personaggi hanno dedicato la loro vita ed è questo sacrificio che assurge a entità da celebrare e da venerare. *Le chant du dire-dire* è opera che indubbiamente possiede un suo fascino, soprattutto legato alla ricerca delle peculiarità psicologiche, dei punti di vista non comuni nella creazione di un mondo immaginario. Analoghe caratteristiche Danis aveva mostrato in una sua precedente opera, *Stone and Ashes* (1993), una sorta di storia gotica, come la presente a volte appesantita da una ricerca volutamente poetica del linguaggio che qua e là pecca di retorica.

I rapporti familiari sono al centro dell'interesse dei drammaturghi anche in ambito anglofono. La prospettiva è del tutto diversa. Mentre il

teatro francofono cerca di "interpretare" la realtà, quello anglofono la vuole "rappresentare" e quindi si attiene a criteri legati alla verosimiglianza. Già autore di opere come *Rubber Dolly* (1986) e *Running Far Back* (1994), entrambe dedicate a situazioni familiari, Don Hannah nella più recente *Fathers and Sons* (1998) presenta, come in *Running Far Back*, una lunga prospettiva temporale che segue la vita del protagonista, Allen, iniziando da lui infante per procedere all'adolescenza, all'età adulta, al matrimonio, alla scelta di dedicarsi alla poesia. Come in *Running Far Back*, Hannah mostra una ottima capacità di sintetizzare il tempo sulla scena e non si avvertono fratture. In *Fathers and Sons* la narrazione si mantiene strutturalmente organica poiché la rievocazione del passato prende la forma di un colloquio con il padre, che Allen riscopre e rivaluta dopo la sua morte. Il rapporto tra padre e figlio è argomento ricorrente sulla scena canadese. È un rapporto difficile che non si realizza mai nella forma di una soddisfacente comunicazione. In *Fathers and Sons* lo è in maniera maggiore, forse perché il colloquio si realizza nel ricordo, nelle parole che si rammentano, negli oggetti e nelle piccole cose che appartenevano al padre. Pertanto all'aperto e violento conflitto messo in scena da David French o da Michael Cook, in *Fathers and Sons* prevale una dimensione sentimentale e pacificatoria tra padre e figlio, che ritroviamo ad esempio anche in *The Real World* di Michel Tremblay.

Nell'ambito delle vicende familiari, una situazione comune è pur sempre quella della riunione di famiglia in occasione della morte del padre o della madre, che si ritrova in *Very Heaven* (1999) di Ann Lambert e in *The*



*Attic, the Pearls & Three Fine Girls* (1999) di J. Brewin, L. Chernial, A-M. Macdonald, A. Palmer, M. Ross.

Nel caso di *The Attic, the Pearls & Three Fine Girls* tre sorelle dopo anni di assenza si ritrovano nella casa paterna. Si sono perse di vista avendo seguito vie diverse e pertanto è la casa stessa a favorire il colloquio, diventa una sorta di quarto personaggio con cui le sorelle interagiscono scoprendo e riscoprendo dettagli e cose che le riportano al passato o che rivelano aspetti della loro personalità. Nel susseguirsi delle vicende allegre e tristi, accompagnate adeguatamente dalla musica, il colloquio si sviluppa in modo teatralmente vivace. Si va dall'amore sentimentale e romantico all'ironia e al sarcasmo, dalla gelosia al riso e alla complicità. I patetici drammi riguardanti la famiglia, segnati da insormontabili incomprensioni sembrano essere superati a favore di atteggiamenti più ironici e consapevoli. Oltre al gioco e alla denudazione reciproca, l'azione trova un elemento di continuità nella ricerca di una fantomatica collana materna che tutte e tre le sorelle ambirebbero di avere. Diventa improvvisamente un motivo di scontro drammatico che vede Jelly, incinta ed esasperata, uscire lasciando Jayne e Jojo a raccogliere le perle che si disperdono sul pavimento. Ma al momento della rottura segue subito la soluzione comico-sentimentale. A Monaco, dove Jelly si trova per una mostra delle sue opere, arriverà una busta nella quale è contenuta una collana di perle, uguale ad altre due che le sorelle hanno con sé. Complessivamente l'opera è piacevole, ha avuto un buon successo commerciale, senza dubbio dovuto alla vivacità del dialogo e alla buona struttura dell'azione che si snoda senza cadute di ritmo e di tono. La casa, come si diceva, rimane al centro dell'opera, ma non si tratta più dell'oppressiva casa naturalistica (che si ricorda solo per il decoro). Non è la casa di un percorso geopatologico che vede il protagonista uscirne e volerci costantemente ritornare. Qui la casa è un momento d'incontro e di finale chiarimento. Se un appunto va fatto esso riguarda l'episodio del ricevimento per la morte del padre. Anche qui la vivacità del dialogo non viene meno, ma l'interferenza di altri personaggi distoglie l'attenzione dalle tre sorelle e introduce tematiche e prospettive che non riescono ad essere adeguatamente elaborate.

In *Very Heaven* (1999) Ann Lambert -

già autrice di due opere di forte impatto come *Under the Skin* (1985) e *Jennie's Story* (1981) - riprende l'incontro di tre sorelle, Harriet, Juliet, Lee, che si trovano questa volta nella casa materna per dividersi quanto hanno ereditato. Anche qui l'occasione del loro incontro diventa un pretesto per ciascuna di raccontare la propria vita e di scoprire dettagli sulla vita della madre, Rose. L'intervento di un estraneo, Stretch, a cui Rose aveva commissionato la costruzione di un gazebo, chiarisce e complica le cose. Scoprono che il padre si era fatto un'altra famiglia, che Stretch era diventato l'amante di Rose e via dicendo. Si tratta di rivelazioni che tuttavia non costituiscono alcuna novità nel panorama del teatro canadese. A parte qualche battuta caustica e qualche sprizzo di wit, l'opera non va oltre il fatto di raccontare una storia in fondo banale.

Vorrei terminare questo breve excursus sulla famiglia come soggetto di teatro citando due opere che presentano qualche novità dal punto di vista dell'intreccio e della problematica.

*Kill* (1999) di Jonathan Wilson è un'opera ben costruita che si sviluppa in luoghi e tempi diversi. Si va dal 1942, durante la guerra d'Africa, al presente di Toronto e infine di Glasgow. È una storia che inizia durante la guerra, a Tobruk, dove Mac MacPhail e David Lavery sono rispettivamente soldato e capitano. La loro è un'amicizia omosessuale che s'interrompe con la fine delle ostilità, ma che per un caso fortuito si ripresenta, in vesti diverse, 50 anni dopo, a Glasgow. Da una serie di coincidenze nasce la commedia, perché di commedia si tratta. Dalle scene africane, che si alternano abilmente con il presente, si passa dunque a Toronto dove il nipote di Mac, Tom Robertson, già amante del ballo tradizionale scozzese, si esibisce come "table dancer". Alla notizia della morte del nonno Mac viene convinto dalla madre Esther a ritornare in Scozia. La trama, quindi, sembra ricondursi entro i binari riconoscibili della riunione familiare, situazione feconda di sviluppi tragici e comici. Nel caso presente prevale la componente comica. Proprio mentre i famigliari si preparano alla cerimonia dello spargimento delle ceneri di Mac nelle acque del fiume Clyde, il giovane Tom, stando in George Square, viene avvicinato da un vecchio settantaduenne, che nessun altro è se non il capitano David Lavery. Una

sorta di comica fatalità fa sì che i rapporti di amicizia che esistevano tra Mac e David, si ripropongano ora, in chiave leggera e ovviamente disimpegnata, tra Tom e David. La commedia si regge sulla vivacità del dialogo, sullo humour, a volte sul linguaggio esplicito che costituisce tradizionale elemento di commedia. Il tutto risulta efficace da un punto di vista teatrale. L'imprevedibile legame che si viene a creare tra David e Tom, convince quest'ultimo a riconoscere nella Scozia, in Glasgow, nel suo passato, la sua "casa": "Ya see... this is where I get confused. I thought we were home. When exactly are we home?" (69).

Varie le tematiche che si toccano, dall'identità personale alla scoperta della sessualità, all'accettazione in ogni caso della diversità, alla ricerca del proprio luogo di appartenenza. La commedia quindi dà il senso di una umanità complessa, giustamente rappresentata dai versi di Robert Burns citati mentre si spargono le ceneri del nonno nel Clyde, versi che celebrano un senso ampio di umanità. Nello spirito di quei versi anche la commedia riesce a conciliare posizioni diverse e contrastanti - non mancano i conflitti tra le sorelle Esther e Mary - in una soluzione infine comune che si rivela liberatoria.

*Having* (1999) di Kit Brennan si pone una prospettiva più ampia da un punto di vista ideologico. Il titolo ricorda il conflitto tra avere e essere degli anni '60 e '70, che viene ripreso dall'autore per porre di nuovo il problema di cosa significhino la casa e la famiglia alla fine del secolo. L'opera presenta dunque l'invasione "of our homes and families by our work" vuole mostrare i deleteri effetti del prevalere di "technology over simplicity, profit over romance, having over being". La casa si definisce come "being" contrapposta ad un mondo che l'assedia e che si definisce "having", con questo indicando le divinità della proprietà e del denaro. Da questo punto di vista la casa diventa luogo di scontro drammatico nel momento in cui all'interno di essa diversi criteri si scontrano nella definizione dell'individuo, del suo valore e della sua funzione, in particolare quando è la figura paterna che detiene il primato del potere e del denaro. L'antagonismo alla figura paterna si rifà, nell'intenzione dell'autore, ad una problematica che si manifesta sin dagli inizi del capitalismo con la figura dello *highwayman* (nell'opera Brennan cita "The Highwayman" di

Alfred Noyes), ovvero del bandito, con una sua mitologia, quella dell'individuo che ruba e s'impadronisce di ricchezza, una proiezione dei desideri che informano anche la società moderna e contemporanea. Avere prima che essere. E l'aver si accompagna alla violenza. La tesi dell'opera è che all'interno della famiglia e della casa l'aver condiziona l'essere dei protagonisti, che l'aver proprio della figura paterna trasforma il suo "avere" in "essere" per i figli. Da ciò nasce una inesauribile casistica di conflitti che si riconducono alla succitata dinamica sociale e psicologica. Cercherò ora di individuare la dinamica degli avvenimenti nell'opera che appaiono alquanto complicati, anche se in definitiva condotti con una innegabile coerenza.

La scena si apre con Olivia Dafoe, 70 anni, che legge la poesia di Alfred Noyes e mentre lo fa si concretizza la figura di un bandito a cavallo che rapidamente appare e scompare. È accompagnato da una voce che canta i versi recitati da Olivia e li continua quando Olivia smette di parlare. Si entra quindi nella diversa realtà di Erin Dafoe, 17 anni, sentimentale e piazzata davanti al computer, e di David Dafoe, 45 anni, suo padre, concreto, dinamico, totalmente preso dal lavoro e dal successo. Per celebrare la patente di Erin, David ha invitato a cena la sua impiegata, Manon Tremblay. Conclude una breve scena alla fine della quale si risente, come all'inizio, il galoppo del cavallo. Al centro dell'opera si pone la figura fantasmatica dello *highwayman* che assume varie funzioni a seconda del personaggio a cui viene associato. Come si è visto è funzionale all'attitudine romantica di Olivia, però lo è anche alla mentalità commerciale di David.

Olivia è rapita dall'immagine del cavaliere e sembra dargli un senso di realtà raccontando a Erin la vera storia della figlia di un inn-keeper che, innamorata di un bandito, fermata dai gendarmi, sceglie di spararsi e morire piuttosto che permettere la cattura dell'uomo che ama. Quando David e Manon entrano in scena la dimensione dello *highwayman* è invece funzionale al loro desiderio di "redistribuire" il benessere, di rivendicare il loro diritto, persino diventando degli impresari armati per avere fortuna, viaggi, investimenti lucrosi e via dicendo.

Dal canto suo, infine, la giovane Erin ricerca al computer notizie su

*highwayman*, che si materializza nella sua stanza col nome di Jemmy Ferguson. Racconta di essersi trovato proiettato, proprio prima di essere mortalmente colpito, in questa nuova situazione che non sa riconoscere. Il suo nome è Captain Thunderball e la sua occupazione è derubare le carrozze sulla linea Londra-Dover. Erin crede Jemmy un sogno e quando si accorge che invece è realtà lancia un grido che richiama David. Le scene delle due diverse storie si sovrappongono: una storia d'affari (David e Manon) e una storia romantica settecentesca (Erin e Thunderball), che nel giustapporsi creano una atmosfera comico-ironica. In realtà la figura dello *highwayman* è una conseguenza degli attacchi di epilessia di Erin.

La storia continua su questo duplice o triplice binario a volte intersecandosi. David chiede un prestito alla madre Olivia, che in prima istanza rifiuta e, richiamando la figura dello *highwayman*, si chiede: "Am I worth more to you dead than alive...?" (106). Il fantomatico *highwayman* sembra infatti dopotutto condividere la visione di David: rapporti conflittuali con i soci, desiderio di guadagnare o arraffare secondo il prototipo del moderno impresario, che ha sacrificato al successo anche il suo matrimonio con Susan.

Erin, invece, vive in un mondo immaginario nel quale Jemmy riappare e parla della sua vita, del fascino che esercita sulle donne. Si offre di portarla a cavalcare, ma non trova il cavallo. Salta clownescamente sulla scrivania di David. L'attacco di epilessia si realizza, quindi, come una fuga con Jemmy, sempre di più una voce di Erin dalla quale viene spinta a tagliarsi le vene, mentre si sente la ballata iniziale.

Nel secondo atto l'obiettivo si concentra principalmente su Erin e sui suoi rapporti con il padre e con Manon. Prende consistenza la tesi iniziale che pone l'ambiguità e la connivenza tra avere e essere, tra padri e figli.

Da un lato Erin e Olivia seguono la storia dello *highwayman*. Olivia parla della morte ed Erin commenta di non voler essere come la ragazza che si era sacrificata per lui. Olivia a questo punto offre una versione più cinica della vicenda accennando al fatto che in realtà l'uomo la desidera morta, eccitato dal pensiero del grilletto premuto dalla ragazza contro se stessa: "He's a thief and a murderer" (124). Le

storie non dicono mai l'intera verità. A quel punto Erin sente una fitta e un malore. Successivamente l'epilessia fa rivivere un'immagine negativa del cavaliere che vorrebbe vederla rubare il denaro di Olivia. Erin si dibatte e rifiuta, e la scena termina con il cavaliere che si fa violento, pronto a soffocarla cacciandole in gola le banconote. Nella figura del cavaliere romantico si inserisce chiaramente l'ossessione paterna del denaro e del desiderio di possederlo. Olivia stessa comincia a recitare dei versi e a sentire dietro a sé la misteriosa presenza dello *highwayman*. In una successiva scena, Erin si ribella e colpisce Jemmy. E allora le appare il volto di Olivia. Corre a casa della nonna e la trova morente. Nell'ultima scena David, che ha malamente investito ciò che sua madre alla fin fine gli aveva affidato, si sente sconfitto, si ritira dagli affari, come Jemmy nella ballata. L'opera si chiude con una sorta di pena del contrappasso. David rimane da solo ed è lui questa volta a sentire dietro di sé la presenza conturbante dello *highwayman*.

L'opera ha una sua logica, anche se risulta alquanto complicato seguirla nelle sue evoluzioni concettuali e sceniche. Indubbiamente la figura dello *highwayman* è al centro dell'azione e serve, nella sua varia funzionalità, a farci capire come si qualificano e si evolvono i rapporti interfamiliari, e come siano possibili pericolose distorsioni all'interno di una famiglia dominata dall'ossessione dell'"avere". Tale ossessione, di David, determina in definitiva anche l'essere dei figli, di Erin, con conseguenze disastrose. In fondo è Erin la vittima dell'ansia di possedere di David, che è anche quella predominante nel mondo moderno. La vittima è femminile. Olivia e Erin sarebbero più portate a contemplare una visione romantica e sentimentale della vita. L'idea è interessante, ma nella sua realizzazione scenica mi sembra potrebbe esserci per lo spettatore il pericolo di non seguire prontamente la varia funzionalità del personaggio dello *highwayman*.

Come sempre, parte della produzione canadese riprende tematiche sociali e politiche. Daniel Brooks e Guillermo Verdecchia presentano *Insomnia* (1999) nella quale quattro personaggi, due coppie, entrambe in crisi, si applicano a criticare la situazione politica come già nella precedente *The Noam Chomsky Lectures*. David Carley, in *Two Ships Passing*

(1999) tocca invece, alquanto superficialmente, vari temi tra i quali quello della giusta applicazione della legge. Anna, giudice, deve risolvere il caso di un ottantenne che non può permettersi una costosa operazione al cuore che il governo ha deciso di non finanziare a causa del debito pubblico. Ma al tempo stesso sembra che il Premier abbia tagliato le tasse "for his golf buddies" (21). È un testo che nelle intenzioni vorrebbe essere un atto di accusa, ma risulta ben più edulcorato, ad esempio, di *Downsizing Democracy* di Mansel Robinson. L'opera vuole essere anche altre cose assieme: un tentativo di commedia di costume e d'intreccio (mettendo in scena il rapporto amoroso tra Anna e Wesley e tra Jason, figlio di Anna, e una delle giovani avvocatesse) con qualche risvolto serio (come si è detto, l'assistenza agli anziani), ma il testo appare alquanto superficiale.

Di carattere storico si hanno invece due opere entrambe riguardanti la seconda guerra mondiale, *Paradise by the River* (1998) di Vittorio Rossi e *Still the Night* (1998) di Theresa Tova.

Quest'ultima si svolge lungo uno spaccato temporale che va dagli anni trenta agli anni novanta. I personaggi (interpretati da due donne, le sopravvissute della famiglia) sono cinque: Bryna, la madre e da ragazza negli anni '30 come Big Bryna; Tybele la figlia piccola negli anni '70 e adulta negli anni '90; Little Bryna, cugina di Big Bryna. L'opera è una ricostruzione della persecuzione subita da una famiglia ebrea di Varsavia.

Inizia Young Tybele sfogliando un album di fotografie. Siamo negli anni '30. Si parla di politica e si accenna alle prime persecuzioni. Il passato è doloroso, fatto di violenze, di fame e di stupro. Ricordi del passato si alternano a scene del presente. La struttura drammatica si articola insistentemente in un intreccio di presente e di passato e fa capire quanto il passato possa ritornare ad ogni momento, ad ogni azione comune e quotidiana. Ritorna alla memoria dei personaggi e, poi, ritorna temibilmente in senso storico più ampio. Ritorna alla memoria quando Bryna porta Young Tybele a comprare un reggiseno, che la rimanda agli anni '30 quando Little Bryna e Big Bryna entravano in un negozio a rubare la stoffa per confezionarne uno. Seguono le vicende di fuga, di solitudine, di sopravvivenza, di vita nella foresta senza cibo, né difesa alcuna. Catturate e appese ad una croce, vengono liberate da un

gruppo di partigiani prima della fucilazione. Bryna sente il passato ritornare con disgusto, che si sforza di vincere nel guardare documentari in cui spera di riconoscere qualche parente. Ricorda un aborto di Little Bryna e la necessità di stragolare il bambino appena nato per non essere tradite dal suo pianto. La storia procede con racconti crudi e terribili attraverso peregrinazioni che dalla Polonia portano le protagoniste a Mosca, quindi a Parigi, in Polonia e infine in Canada.

Siamo negli anni '70. Little Bryna presenta il figlio e la sua sposa a Bryna arrivata dal Canada in Israele. Ma Bryna non riesce a godere dell'avvenimento. È venuta a conoscere la storia di suo padre che ha voluto seguire sua madre al campo di concentramento mentre avrebbe potuto salvarsi. La vita per Bryna è stata amara, si sente pur sempre un'estranea, diversa, anche nella sua drogheria a Calgary. Nell'ultima scena Tybele va in Israele a trovare Little Bryna. Richiamando ancora una volta il passato, le chiede di chi fosse il bambino sacrificato. Little Bryna risponde che non fa alcuna differenza e vanno al cinema in mezzo ad un pubblico multietnico. È il modo migliore per cancellare il dolore che Hitler e il nazismo hanno inflitto a Little Bryna.

L'opera ricostruisce la tragica storia di una famiglia, l'accumularsi delle vicende crea un senso di destino e di responsabilità che alla fine sembra risolversi positivamente nella convivenza canadese e nella convinzione generale di una società multiculturale. È una storia di donne, la storia di una guerra subita e sofferta. Non si tratta della Storia e di un messaggio politico che vede l'uomo come suo artifice. Non si pongono ragioni storiche e non si fanno analisi sofisticate. Quello che colpisce lo spettatore è l'immediatezza e l'inevitabilità della sofferenza dell'essere umano indifeso. Il messaggio da questo punto di vista diventa universale e l'opera rimane come un atto di memoria che precede ogni analisi storica. La crudezza degli avvenimenti viene a volte interrotta da canzoni che spezzano la sequela degli eventi e "alleggeriscono" la crudezza dei fatti.

Di carattere storico è anche *Paradise by the River* (1998) di Vittorio Rossi. È un'opera che si può affiancare a quella di W. Ray Towle, *The Golden Door* (1996), dal momento che riguarda la politica segregazionista del governo canadese durante la seconda guerra mondiale. Rossi ricostruisce la cam-

pagna di persecuzione contro gli italiani dopo la dichiarazione di guerra di Mussolini del 1940. Si sofferma sulle generalizzazioni della stampa dell'epoca quali ad esempio: "Italians are dangerous people!" (35) e altre. Dopo la dichiarazione di guerra, 6000 italiani ("Enemy Aliens") vennero rinchiusi nel campo di Petawawa. Ciò che viene efficacemente rappresentato è il sistema di restrizione e di polizia che gli angosassoni mettono in atto. Pur giustificato dalla situazione bellica, il sistema che Rossi descrive mostra anche una sorta di piacere nell'esercitare il potere dell'uomo sull'uomo (54). Si scatenano odi e rancori che nulla hanno a che vedere con la guerra. Ad esempio nei confronti di Romano, Lucerne si esprime in termini preconcetti: "I don't trust him. It's always the less obvious you watch out for. By the time I'm through with him, I want him on his knees" (65). Nel frattempo la moglie di Romano, imprenditore edile, scopre che l'occasione dell'arresto del marito è stato in realtà un espediente per distruggere le imprese italiane, e che dietro a tutto c'è l'odio fraticida di altri italiani, tale Guido Lombardo. Nel campo la vita continua e fraternizzando si scoprono delle verità. Si scopre che Vito si è fatto passare per suo padre; si cerca di dar voce anche alle posizioni di prigionieri come Calo, filo-fascista. Al più tollerante Dunnison Calo spiega la situazione italiana, le cose giuste fatte da Mussolini, la sorpresa della dichiarazione di guerra. Successivamente il campo viene chiuso e i prigionieri vengono trasferiti. A casa si scopre infine il nome del delatore, Bruno, cugino di Maria e socio mancato di Romano, che ha tradito per le promesse fattegli dal concorrente Guido Lombardo. La guerra finisce e anche l'opera pone una prospettiva positiva di ripresa. Tuttavia Rossi non manca di sottolineare come l'imprigionamento di cittadini canadesi ponga in evidenza un errore che potrebbe costituire un cattivo antecedente. Da qui si evince la necessità di una mentalità e di un convivenza multietnica. L'opera complessivamente è costruita bene. L'intreccio è indubbiamente prevedibile, ma veloce, senza cadute, una piccola epica vicenda celebrata con un po' di romanticismo.

Al tema della convivenza e del razzismo è dedicata anche *Cherry Docs* (1998) di David Gow. Il protagonista è uno *skinhead*, Mike, che in preda all'alcol ha percosso e ucciso un pakistano. L'azione si sviluppa tra Mike e

Danny, l'avvocato ebreo che si è preso l'incarico di difenderlo. Nei mesi necessari a preparare la difesa i due cercano di andare alle radici dell'odio che li divide. L'analisi non è sempre convincente. Non si capisce fino in fondo, ad esempio, quale sia la ragione che spinge Danny a dedicare al caso di Mike così tanto tempo da determinare il fallimento del suo matrimonio con Anna. L'intenzione dell'autore è palesemente didattica. Infine, le ragioni dell'odio di Mike vengono riversate sulla società che ha la colpa di trascurare i giovani, di non comprendere che i giovani come Mike trasformeranno la noncuranza in forme razzistiche, interpretando la "buona disposizione" verso la gente di colore come un attacco contro il maschio bianco. Sulla base di questa distorta interpretazione della realtà, nella mente dei ragazzi come Mike si crea una sovrastruttura alternativa allo stato e alla convivenza civile, che assume financo carattere attivistico di tipo militare. Solo mediante una approfondita analisi dei bisogni e delle carenze sociali si può sradicare il fenomeno. Mike stesso interviene in modo didattico per chiedere alla giuria di condannarlo, ma di non limitarsi solo a questo, di fornirgli gli strumenti per poter ricostruire la propria personalità. La scena che inizialmente mostra un albero spoglio cambia sostituendolo con un albero che sembra mettere foglie e fiori. Il tema è attuale, ma non mi pare vi sia sufficiente forza dialettica nelle argomentazioni. L'accusa alla società non è una novità, ma essa non può sostituirsi ad una approfondita analisi psicologica.

Molte, come si è visto anche in questa breve rassegna, le autrici che si stanno imponendo sulla scena teatrale canadese. È per questa ragione opportuno segnalare l'antologia *Prerogatives. Contemporary Plays by Women* (1998) che raccoglie alcune opere significative, tra le quali ad esempio *Cyber:Womb* (1994), una sorta di surreale fantasia sulla maternità tecnologica e, soprattutto, *Now Look What You Made Me Do* (1995) di Marie Clements. Entrambe meriterebbero di essere prese in considerazione, mi soffermo sulla seconda per il suo maggiore impatto e per peculiarità strutturali.

Come spesso avviene sulla scena contemporanea, il personaggio principale, una ragazza *métis*, acquista maggiore immediatezza scindendosi in due personaggi di diverse età,

Madonna ventenne e May dodicenne. L'opera pertanto è costruita sull'alternarsi veloce di scene che ripropongono la protagonista alle due diverse età, in relazione ad altre figure femminili, tra le quali, ad esempio, Dee, una prostituta che senza peli sulla lingua le spiega cosa sia l'amore per gli uomini.

Al centro delle varie storie c'è infatti la violenza. Una violenza subita, ma in fondo subita anche dal personaggio maschile Jay che, bambino di sette anni, è stato oggetto e spettatore della violenza di suo padre sulla madre e sul suo cane, Patch. Quella che si presenta è la società miserabile dell'*underbelly* dove i rapporti si definiscono secondo criteri primitivi di sopraffazione fisica. Anche se Jay si "innamora" di Madonna per i suoi valori e principi in una scena sentimentale, subito dopo fa capolino la violenza di Jay, che riporta Madonna e Dee al sesso come mestiere. La scena si fa ancora più inquietante quando, in una sorta di "dumb show", Jay abbraccia Madonna in un valzer che si fa sempre più fisico e soffocante, lei "more and more lifeless" tanto da svenire. Va detto anche che sin dall'inizio l'azione è accompagnata da un personaggio che funge da *story-teller*, identificato infatti come Piano Man che non interviene verbalmente ma suonando dei pezzi al pianoforte. Sia nell'episodio del ballo quanto in quello del taglio delle vene ai polsi, a cui Madonna ricorre quando Jay le dice di volerla uccidere, Piano Man con la sua musica consola May e Madonna. Questo è un tratto interessante della costruzione dell'opera, poiché sarà anche funzionale alla coralità quando le donne prenderanno posizione contro le violenze subite.

La storia procede toccando gli eventi significativi del passaggio dalla giovane May a Madonna. Uno di questi è il momento in cui Madonna rimane incinta. Dee commenta il fatto cinicamente esplicitando la sua visione pessimistica dell'amore maschile. Ed è a questo punto che inizia un processo di assunzione di consapevolezza, una sorta di cammino verso una nuova solidarietà femminile delle donne *métis* e di tutte quelle donne che si sentono alienate dalla società. Si comincia con un seguito di confessioni a partire da Heather, che continua con Jennifer fino ad arrivare a Madonna. A questo punto la struttura corale iniziata da Piano Man acquista consistenza. L'azione è

costituita da confessioni individuali e da risposte corali che risultano teatralmente molto efficaci. Si inscena anche una ironica riedizione della King James Version in King Asshole Version. Culmine della scena è la reazione di disprezzo di Motor Mama che si guarda allo specchio, parla ad un inesistente infante, sputa e se ne va. Dietro a tutte queste donne sta l'ombra di Jay, che assume connotazioni sempre più negative. Invita Madonna a ballare e quando Madonna rifiuta le lancia al collo un asciugamano a mo' di collare, come al suo cane Patch, costringendola a terra. Jay rappresenta il mondo maschile e assume di volta in volta l'identità degli uomini delle donne che confessano le violenze subite. Diventa Mr Heather, poi Mr Jennifer, poi Mr Motor Mama.

Assume sempre maggior rilevanza un tratto del teatro femminista e in genere moderno, ovvero la presenza fisica del corpo. Le parole vengono meno quando nello specchio si riflettono le fisionomie deturpate e deformi delle donne, anche questo in forma di "dumb show". È l'immagine con la quale quelle donne vedono se stesse, è il segnale dell'irriducibile danno fatto alla psiche che condiziona la visione oggettiva di sé. Il percorso all'autoconoscenza si concretizza allora in una volontà negativa di non vedere, di non guardare, di non sentire... King Asshole Version (35). L'autoconoscenza che dovrebbe essere il principio secondo il quale l'essere umano domina il mondo, qui diventa negazione e chiusura. La scena a questo punto non è più dedicata alla rappresentazione dell'individualità (che ha sempre una connotazione maschile) e diventa scena collettiva o mascherata. Iniziano a farsi vedere immagini di vendetta, reazioni di ira violenta, accompagnate dalla recitazione corale di passi del testo. Madonna indica la sua decisione coprendosi di crema bianca i lividi del corpo e poi tracciando delle strisce rosse descritte come "war paint" (36).

La conclusione dell'opera volutamente introduce un tratto sentimentale che ancora di più fa risaltare la violenza maschile. Jay si fa avanti e chiede perdono per il bambino di cui Madonna lamenta la perdita. Jay vuole sapere la verità. Ma è una verità che gli brucia in petto e che si trasforma in violenza. Più che l'amore è il senso del possesso che prevale in lui, e la violenza è dettata dalla sen-



sazione di essere stato derubato di qualcosa che gli apparteneva. Infine, Madonna e May entrano in una sorta di trance in cui rievocano i loro sentimenti offesi nei confronti dei due uomini che hanno dominato la loro vita: il padre e Jay. Jay a sua volta viene gradualmente isolato, assume un estremo atteggiamento maschilista pretendendo di fare la corte ad una delle donne sul palcoscenico e, infine, rimane solo.

L'opera è senza dubbio interessante per l'intensità dell'azione e della problematica e anche per la costruzione drammatica che offre molte possibilità di messa in scena. È un'opera di denuncia. La conclusione è amara più che propositiva, ed evidenzia una spaccatura insanabile nelle relazioni, una spaccatura dalla quale si dovrebbe ripartire nella costruzione del futuro. Ma di questo nell'opera non c'è accenno. Qui come in altre opere femministe è l'intero mondo maschile che viene messo sotto accusa e il lato positivo è costituito dalla consapevolezza delle donne di poter trovare reciproca comprensione.

Uno sguardo allucinato alla condizione umana in generale si trova invece in *Monster* (1999) di Daniel McLvor e Daniel Brooks. È opera difficile da definire che vorrebbe indicare la necessità di una consapevolezza circa la complessità della definizione di ciò che è il bene e il male.

Strutturalmente si articola in una storia la quale comprende la proiezione di un film, la presenza di un pubblico e di un regista. La proiezione del film è interrotta di quando in quando dai litigi di Al e Janine che alla fine decideranno di sposarsi. I vari episodi sono collegati tra di loro in modo alquanto aleatorio e poi ricuciti dalle conclusioni del regista. Interessa la concezione generale che sembra informare l'opera, la visione filosofica della vita e del mondo.

Il titolo del film è "Monster", che a prima vista ricorda la progenie di Frankenstein. In realtà è una riedizione del mito di Adamo. Si colloca agli inizi del tempo e ciò che viene partorito dall'oscurità non è l'uomo, ma un mostro che sceglie come sua natura ciò che è male e negativo. È un essere irredento e malefico, forse a significare l'esistenza di un male metafisico ed esistenziale dal quale non ci si può liberare. Adamo così si caratterizza: "I'd rather be an ocean to a drowning man than a drink to a man in the desert". La situazione è un po' paradossale e amaramente ironica. Adam

è una sorta di commentatore su quanto succede nel film e su quanto succede tra Al e Janine.

Seguono una serie di episodi. Il giovane Monty racconta un efferato episodio di domestica follia, l'uccisione da parte di B-Boy del padre fatto a pezzi. Cerca di trovare delle spiegazioni e sono tutte sarcastiche, da umorismo nero, apparentemente irrilevanti, anche se non lontane da quelle che l'ordinaria follia quotidiana saprebbe proporre. Accenna al piatto serale preferito dai Boyle, gli spaghetti, e a Monty sembra strano che "Mrs Boyle cut up Mister Boyle and B-Boy's spaghetti for them." Nelle accuse di B-Boy si sente il rancore contro una punitiva figura paterna: "Are you sorry for that finger that pointed out all my mistakes, are you sorry for that thumb that never said things would be okay..." (17). E così gli ha prima tagliato un dito e poi il resto. Segue la storia di Joe, un ragazzo alienato, drogato, passivo, che vede il mondo dalla finestra sudicia come fosse un film. Decide di fare qualcosa della sua vita e una notte succede il miracolo, si alza alla mattina con un film in testa, bell'e fatto, "like a gift"(25). Racconta a qualcuno la trama senza capo né coda. Viene poi invitato alla prima di un altro film e riconosce il suo film, che gli è stato rubato. Segue, ancora, una sorta di riunione di alcolisti anonimi in cui ciascuno racconta la sua storia, senza ragg. Tra di loro c'è anche Al, che Adam ha scelto. Al è scontento, non sa cosa fare, sente di avere una carica di violenza contro tutti, e scopre la motivazione che lo fa andare avanti nelle parole di Adam: "revenge. For having been born into this shithole."(44)

Alla fine entra in scena il regista, Jerry Buster Foster, che spiega perché non ha terminato il suo film *Hack*. Ha rifiutato di credere nella violenza della scena del figlio che fa a pezzi il padre, ha pensato che sarebbe stato solamente uno sfruttamento della paura, a sua volta creata dalle disfunzioni della società: "by the institution's need to limit personal freedom in order to turn all thought into material consumption... or...well, once a Marxist"(45). Questa sua dedizione alla causa gli ha distrutto la carriera, ma ci si deve pur assumere la responsabilità di allontanarsi "from the darkness away from this thing we seem to have made". Non è chiaro quale prospettiva si debba assumere, probabilmente quella che fa vedere le cose in senso sarcastico e ironico.

Conclude il personaggio di Adam che si proclama una sorta di demone dell'ira e della rivelazione del male, ma per favorire la presa di coscienza, per indurre a credere in un possibile miracolo. Chiede al pubblico di ricordare le sue parole quando leggeranno le usuali terribili cose sui giornali senza spiegazione logica, senza risposta, senza perché... Ma il destino che può apparire insondabile è in realtà un destino sociale, storico e politico. Un primo effetto rivelatore il film l'ha avuto, quello di convincere Al e Janine a sposarsi, a rendersi consapevoli di loro stessi, a litigare e quindi a fare la pace: il mondo che si apre davanti a loro è un nuovo mondo per il bambino che nascerà, una sorta di utopia possibile: "Al will be a wonderful father... I can't wait to tell the whole world". E il bambino si chiamerà Adam. Il nuovo Adam sarà ironicamente consapevole della natura del mondo, dei giochi di potere dai quali dovrà sapersi allontanare come Adam esorta ad allontanarsi dall'oscurità. "How's that for a little hope at the end of the day". Sembra un augurio utopistico ma che è alla portata di mano di Al e Janine.

L'opera mescola il mito al messaggio politico e sociale. Le due cose non so quanto possano andare assieme. Da un lato si vede un ritratto alienante della società che sviluppa violenza e sopraffazione, dall'altro si esplicita un'accusa alla società di non saper prevenire il regno dell'oscurità e del male. Al posto della società si erge questo nuovo Adamo che si carica di ogni nefandezza per rendere consapevoli gli uomini delle loro responsabilità. I due autori si riconoscono nell'opera: l'aspetto alienato dell'essere umano è certamente frutto della sensibilità di McLvor, mentre il messaggio politico appartiene a Brooks. È forse un tentativo di dare profondità psicologica ad una rivendicazione sociale e politica, resto in dubbio quanto l'opera possa risultare efficace sulla scena.

Concludo questa mia rassegna facendo riferimento ad un'antologia, *Rhubarb-o-Rama* (1998), che raccoglie venti opere presentate dal 1979 ad oggi al Rhubarb! Festival, edite da Franco Boni. Si tratta di un Festival che si colloca a ridosso della prima ondata rinnovatrice rappresentata dalla costituzione, agli inizi degli anni '70, dei tre teatri alternativi fondamentali: Theatre Passe Muraille, Factory theatre Lab, Tarragon Theatre. Il Festival fu fondato da Sky Gilbert, Matt Walsh, Jerry Ciccoritti e



Fabian Boutillier, che ne suggerì anche il nome: oltre al frutto, il termine indica anche la protesta e il brusio di fondo del palcoscenico. Il Festival si prefisse di essere fortemente innovativo e anti-tradizionale nei metodi e nei contenuti. Il modo di procedere estremamente aperto ad ogni suggerimento, idea o testo, provocò inizialmente commenti ironici, ma l'esperimento preseguì e gradualmente emerse un numero considerevole di buoni autori e di registi. Basta segnalare il fatto che il Festival portò all'attenzione del pubblico autori come Byden MacDonald, Sally Clark, Daniel MacIvor, Per Brask, Daniel Brooks, Guillermo Verdecchia, Jason Sherman, per comprenderne l'importanza nel contesto dello sviluppo teatrale di Toronto. Infine, anche l'interesse

per la struttura e per il risultato "estetico" si fece sentire come inequivocabile necessità.

*Rhubarb-o-Rama* raccoglie un'ampia rassegna e una preziosa lista di tutto quello che è stato rappresentato negli ultimi vent'anni, in molti casi mai pubblicato. Molto spesso, furono spunti, idee, commenti sulla situazione politica, sui costumi sessuali e sulla posizione delle minoranze. L'importanza del Festival risiede anche nel fatto di aver collaborato per cinque anni (1980-5) con il Nightwood Theatre, che si proponeva di mettere in scena drammaturgia femminile, successivamente rappresentata col festival di Groundswell; e, inoltre, di aver coinvolto le compagnie che facevano parte del Theatre Centre (Necessary Angel,

A.K.A., Performance Interface, Theatre Autumn Leaf, Duddies in Bad Times). Da un punto di vista stilistico il Festival mostrò di essere influenzato dal teatro sperimentale americano di Off-Off-Broadway (Café la Mama, Bread and Puppet Theatre, Living Theatre), dalla poesia dei beat poets, dalla "sound poetry", e dalle tendenze punk. Tutto ciò permise a Ciccoritti di concepire esperimenti teatrali in luoghi anche poco dignitosi, ma vitali e adatti a qualsiasi sperimentazione. L'antologia infine offre un ulteriore motivo di interesse per il fatto di presentare una ricostruzione storica del Festival attraverso 23 interviste condotte dal curatore Franco Boni a tutti i principi protagonisti, il che permette di constatare le diverse direzioni e filosofie artistiche succedutesi negli anni.

**N***ew Perspectives on Margaret Laurence* raccoglie diciotto saggi sulla scrittrice canadese, che ha divulgato l'immagine affascinante, e al contempo opprimente, di Manawaka. La novità del testo è da correlarsi a due aspetti fondamentali. Il primo riguarda il fatto che la maggior parte dei contributi è composta da studiosi americani (nove articoli sono scritti da studiosi americani, sette da canadesi, uno da un inglese e uno da un francese, tradotto in inglese). Si tratta di una notevole innovazione rispetto alla povertà degli interventi sull'autrice negli Stati Uniti. Fino ad ora, infatti, in America erano stati pubblicati solo due testi di rilievo sulla Laurence, ovvero Gayle Greene's *Changing the Story* (Indiana University Press, 1991) e Lorna Irvine's *Critical Spaces: Margaret Laurence and Janet Frame* (Columbia, South Carolina: Camden House, 1995). Greta Coger elenca tutta una serie di motivi che rendono Margaret Laurence interessante per gli americani, enfatizzando soprattutto delle similitudini, su cui non intendiamo comunque soffermarci, perché non sono essenziali alla comprensione della scrittrice. Il testo manifesta quindi la volontà da parte di ricercatori statunitensi di aprirsi agli spazi della narrativa laurenciana, poiché, al di là delle sue correlazioni con il Nuovo Mondo, Coger sottolinea come "Laurence is a literary writer with a sureness learned from a long consideration of literature since childhood and an international perspective gained early in her writing career."

Il secondo aspetto che rende *New*

Greta M.K. McCormick Coger (ed.), *New Perspectives on Margaret Laurence. Poetic Narrative, Multiculturalism, and Feminism*, Westport, CT & London, Greenwood Press, 1997, pp. 230

Stella Giovannini

*Perspectives on Margaret Laurence* interessante, è da rinvenirsi, in special modo, nella sezione dedicata all'analisi degli elementi poetici nell'opera laurenciana. Le tre restanti sezioni, che trattano rispettivamente delle strutture narrative, del multiculturalismo e delle prospettive femministe, pur essendo utili, non risultano particolarmente originali. La parte che esamina la poeticità nel ciclo di Manawaka colpisce l'attenzione, al contrario, perché stimola una riflessione innovativa e di basilare importanza circa l'autrice.

Fino ad oggi, gran parte degli interventi sulla narrativa di Margaret Laurence hanno proposto una lettura femminista o regionalista della sua produzione. A partire dalla fine degli anni Ottanta, comunque, è stata concessa una progressiva attenzione allo studio della sua produzione africana e dell'*imagery*. L'esame della simbologia interna al ciclo di Manawaka, innanzitutto, è indice di uno spostamento dell'analisi verso le componenti fondamentali dei romanzi. Si è operato dunque un passaggio ad un'interpre-

tazione più filologica del testo e dei suoi elementi essenziali, che richiede necessariamente l'approfondimento dell'opera *omnia*. *New Perspectives on Margaret Laurence*, segue questo percorso nella sezione dedicata agli elementi poetici nel ciclo canadese, consentendo così di andare oltre alle consuete letture femministe o regionaliste della scrittrice. La stessa Laurence conferma infatti la limitatezza di tali visioni per due semplici ragioni. *In primis*, ella enfatizza come la sua preferenza per i personaggi femminili nasca dalla sua natura di donna, che come tale può comprendere meglio il suo sesso che non quello maschile. Inoltre, l'autrice stessa supera la consueta interpretazione regionalista della sua produzione, quando dichiara la sua personale concezione della *prairie tradition*. Essa è unicamente l'elemento costitutivo, trascendentale dell'esperienza umana, che si può concepire ed esprimere seguendo il percorso che dal particolare conduce al generale.

Greta Coger sottolinea che il cuore del libro risiede nella tesi secondo cui Margaret Laurence è una scrittrice di romanzi, che hanno, però, una natura evidentemente poetica. La studiosa precisa come tale carattere si manifesti nella ricchezza delle immagini e nella concretezza del linguaggio. Ella aggiunge che una parte consistente della natura poetica nasce dai riferimenti biblici presenti in tutta l'opera della scrittrice canadese. In generale, la critica letteraria si è occupata di esaminare approfonditamente i simboli e il linguaggio della Laurence, ma

non ha stigmatizzato la sostanza poetica di questi elementi. Concentrarsi su tali componenti significa invece penetrare a fondo il significato della sua narrativa che, per quanto concerne i livelli stilistico e contenutistico, è tutta permeata di liricità.

Alla luce di tale visione, i contributi più interessanti, a nostro parere, sono quelli di Walter E. Swayze e di Michael Fabre. Il primo di essi dimostra efficacemente come la narrativa di Manawaka sia intrisa di elementi poetici, che veicolano i significati principali e di una *imagery* molto dinamica. Swayze pone particolare attenzione all'esame di alcuni simboli quali il cimitero, la discarica, i quattro elementi naturali, che si configurano come i veri collanti del ciclo, poiché ricorrono nei vari romanzi e esprimono, in maniera fulminea, la visione esistenziale basilare dei personaggi laurenciani. Lo stesso Fabre, concen-

trandosi specialmente su *The Stone Angel* e sulla sua *imagery*, mostra il valore polisemico del testo, i cui ambivalenti significati emergono naturalmente ricorrendo a alcune immagini. Emblematica di ciò è la figura dell'angelo di pietra che esprime contemporaneamente la permanenza del tempo, il rigetto della femminilità, la pietrificazione dei sentimenti, la cecità dell'animo ecc. Apprezziamo, in special modo, il metodo che struttura tale contributo: esso consente di studiare il simbolo con molto rigore, esaminandolo come oggetto referenziale, all'interno di uno spazio testuale, e rilevandone tutti i *patterns* e le eventuali convergenze correlate.

L'importanza di cogliere e di comprendere a fondo gli aspetti poetici della narrativa laurenciana, è evidenziata nel testo anche tramite altri contributi, che pur soffermandosi princi-

palmente su altre aree, mostrano l'affiorare dei significati tramite alcuni simboli. Ciò non fa che confermare la presenza innegabile di strumenti poetici che caratterizzano la narrativa di Margaret Laurence ad ogni livello. La stessa autrice, del resto, aveva segnalato che i suoi testi erano basati su una visione della vita essenzialmente poetica, come è quella di alcuni suoi personaggi "inarticolate". Inoltre ella asserì che la sua preferenza per le figure bibliche, che esprimevano liricamente le verità essenziali della vita, era data dal fatto che esse costituivano dei modelli psicologici di riferimento per l'elaborazione dei suoi protagonisti. Greta Coger è quindi nel giusto quando ritiene che il suo testo debba analizzare *in primis* la qualità poetica della narrativa laurenciana: d'accordo con lei, troviamo in essa l'essenza del ciclo di Manawaka.

Dopo essere stato uno dei romanzi più attesi degli ultimi anni, *No Great Mischiefs* ha finalmente fatto gemere i torchi. Il suo autore lo aveva annunciato, in forma di *work in progress*, circa dieci anni or sono, anticipando qualcosa, ma ben poco, del suo contenuto. Di Alistair MacLeod, canadese celtico, originario di Cape Breton in Nova Scotia, ora residente a Windsor in Ontario, dove insegna Letteratura Inglese e Creative Writing all'università, molto è già noto, attraverso le numerose interviste che ha concesso in occasione della recente pubblicazione di una scelta di suoi racconti presso Frassinelli (recensita anche in questo numero di *Tolomeo*). Il romanzo uscirà in italiano nel 2001, sempre presso Frassinelli.

Chi ha già letto e apprezzato i racconti, troverà il romanzo non meno affascinante: più crudele, forse, come crudele è quello che, come direbbe Joyce, uomini e donne fanno e subiscono davvero nella vita reale, oppure come si dice in *No Great Mischiefs*: "You've got to take the bitter with the sweet". Nel suo complesso questo romanzo, come fanno anche i racconti, pone grandi problemi e persegue grandi temi.

Come si è già fatto notare altrove, la precisione concreta della scrittura di MacLeod ha fatto pensare a molti che le sue storie fossero autobiografiche; ma autobiografiche non sono,

Alistair MacLeod, *No Great Mischiefs*, Toronto, McClelland & Stewart, 1999, pp. 288

Francesca Romana Paci

anche se lo scrittore impiega la sua conoscenza diretta dei contesti ambientali che rappresenta, e introduce nella narrazione, manipolandoli, sue esperienze, dettagli di eventi reali, modelli umani incontrati nella propria vita reale o in racconti di altri sul passato. Molti intervistatori in Canada e all'estero (e anche in Italia) gli hanno chiesto se quello che racconta è la sua vita. MacLeod ha sempre risposto molto recisamente: "Non sono uno scrittore autobiografico". A questo proposito ha raccontato che alcuni giornalisti si sono meravigliati sentendolo parlare della sua famiglia (che non è per niente sovrapponibile alle famiglie della sua narrativa), e soprattutto di suo padre. Gli chiedono spesso: "Ma non è morto?", pensando al racconto *The Boat*, e identificando l'autore con il protagonista. "Ma il giovane di *The Boat* non sono io" risponde MacLeod, mio padre sta bene".

Prima dell'inizio di *No Great Mischiefs* si legge ben chiaro: "This is a work of fiction". Eppure la suggestione di realtà è molto forte. La narrazione, la

cui linea guida procede in prima persona, è affidata a un 'io' di tale umanità e forza presentificante, che niente di meno della vita vera sembra poter prendere forma dalle sue parole. Il narratore, protagonista e non-protagonista, sobrio e generoso del romanzo, è un dentista affermato, nostro contemporaneo, che vive in Ontario, è originario della Nova Scotia, e parte di una famiglia, una "extended family", proveniente dalla vecchia Scozia. Il romanzo si apre con il narratore alla guida della sua automobile, in viaggio da Windsor a Toronto, attraverso un Ontario autunnale, ricco e colorato come l'autunno dell'ode di John Keats. Tutto il romanzo dura meno di un giorno, un sabato: il viaggio di andata da Windsor a Toronto, la visita, il ritorno in macchina da Toronto a Windsor, infine a casa, mentre si prepara prima di uscire per la serata; continuamente pensando, ricordando, riflettendo, mentre guida, guarda, parla, cammina, compra birra. Cominciamo a sapere qualcosa di lui a poco a poco, per frammenti, con l'avanzare non lineare del *récit*, e possiamo quindi ricostruire gradualmente l'*histoire*: se ora è un dentista di mezza età, ha successo nella sua professione, è sposato, ha dei bei figli, il suo passato contiene molte storie, eventi, dolori, e misteri, il dolce e l'amaro. Meta del viaggio è una abituale visita al fratello maggiore che vive a Toronto, celibe, solo, quasi povero, e alcolizzato. Il fratello

si chiama Calum, apprendiamo, come il capostipite della famiglia.

Calum MacDonald, detto Calum Ruadh "came from Scotland's Moidart to the New World in 1779". Così scorre il romanzo, costruito su due livelli paralleli: il presente e il passato, separati e tenuti insieme dal flusso del pensiero conscio e semiconscio del narratore. MacLeod scrive meticolosamente e ottiene senza sforzo apparente un effetto di semplicità e di fluire spontaneo, realisticamente spezzato da interferenze, ma sempre ancorato a legami logici, e soprattutto sempre parco di enfasi.

Corpo dopo corpo, vita dopo vita, un'accrezione di cellule e di episodi, la sua scrittura tesse un arazzo. Calum Ruadh muore nel 1834, a centodieci anni. Attraverso il dentista, Alexander MacDonald, continuiamo a conoscere la storia dei suoi discendenti, tutti prolifici, che formano la grande famiglia allargata conosciuta come *Clann Calum Ruaidh*, il Clan di Calum il Rosso. Alexander, *gille beag ruadh*, ha una sorella gemella, Catherine, Catriona. Nel romanzo i nomi Alexander e Catherine si ripetono continuamente nel clan, anche entro la stessa generazione, provocando un effetto intenso, veramente straordinario, persino quando ci sono sfumature di commedia (e ci sono), e sembra di poter riconoscere qualche analogia con Flann O'Brien. A un certo punto sembra che tutti si chiamino Alexander MacDonald e Catherine MacDonald, ma, per l'abilità di MacLeod nel tenere sotto controllo il narrato, non ci sono confusioni o dubbi sullo svolgersi dell'azione.

Chi ha già letto i racconti penserà di scoprire continui collegamenti tra romanzo e racconti. I collegamenti sono evidenti, ma non appartengono ai mondi *fictional* del romanzo e dei racconti, appartengono a un'altra sfera della costruzione totale della poetica di MacLeod. Resta il piacere del *déjà-vu*, ma, come per l'illusione autobiografica, anche il mondo narrativo che sembra familiare, è analogo, ma non coincidente con gli altri mondi narrativi. Troviamo elementi che ricordano le vicende di Agnes MacPhedran in *The Island*, e troviamo un nonno che ricorda Archibald in *The Tuning of Perfection*, troviamo i rapporti con una giumenta che ricordano *In the Fall*, ma devono essere compresi su un altro piano.

La struttura del romanzo sembra semplice, affidata a una narrazione in prima persona, articolata sui due

piani di presente e passato che si alternano ordinatamente di capitolo in capitolo: a Toronto nel presente, nel passato a Cape Breton, in Scozia, e in altri luoghi. Ma anche la semplicità della struttura è una forte illusione, determinata dal perfezionismo narrativo di MacLeod, dalla sua scelta elegante di mezzi "understated", come, non a caso, "understated" è definita la casa di Catherine nel romanzo. In realtà la struttura è un intreccio raffinato di fili colorati, un arazzo, come si è detto, complesso, costellato di dettagli, costruito con i mezzi dello *stream of consciousness*, del punto di vista, del narratore tradizionale, dell'intarsio, dell'allusione; oltre che con i mezzi di una rete di corrispondenze tematiche e simboliche. Temi e simboli, però, sono utilizzati con duttilità, e sono tra gli aspetti più "understated" del romanzo: arrivano non annunciati, si definiscono lentamente come linee e richiami, da un capitolo all'altro, da un episodio all'altro, da un paese all'altro, e solo verso la fine sono nettamente tracciabili.

L'arazzo di MacLeod contiene storia e vita, vite nella storia, privato e pubblico, sincronie e diacronie di un processo conoscitivo molto consapevole e strutturato. Il titolo del romanzo viene spiegato abbastanza avanti nel procedere del *récit*, quando la storia, e in un certo senso la storiografia, hanno assunto le funzioni di una delle linee guida. Il titolo è l'inizio di una frase contenuta in una lettera di James Wolfe, il conquistatore del Quebec, inviata a un amico da Banff, nella quale Wolfe si riferisce agli Highlanders, parte del suo esercito, dicendo che li manderà all'attacco per la loro resistenza e combattività, e poi aggiunge che dopo tutto, "no great mischief if they fall". Wolfe, la sua frase (che ogni tanto ritorna nel testo), gli eventi di Plains of Abraham, nel 1759, sono sovrapposti a Bannockburn (1314!), al massacro dei MacDonald a Glencoe (1692), a Bonnie Prince Charlie, alla storia canadese di francesi, scozzesi, irlandesi, e inglesi, e sono sempre sottesi agli eventi più recenti. Il romanzo di MacLeod, in apparenza così privato, e così *understated*, si rivela invece un romanzo eminentemente storico e anche eminentemente politico, soprattutto se a "politico" si conferisce, come si deve fare, pieno senso aristotelico. Nel mondo *fictional* del romanzo al tema della storia presiede il nonno materno. È lui che controlla in biblioteca la lettera e le vicende di Wolfe, e che avvicina la storia al

mestiere del carpentiere: "...if you put the pieces all together the real truth would emerge". Il nonno non si rende conto che non è comunque facile far emergere la verità, ma MacLeod lo sa, e scrive in modo da farci capire che lo sa, così come ci obbliga a porci il problema della verità e della natura della verità.

Alexander nel suo flusso di pensieri ricorda numerosi racconti della sua gemella Catherine. I viaggi di Catherine in Scozia e in Africa elicitano momenti narrativi quasi perfetti, per mezzo dei quali, MacLeod conduce con fermezza l'azione e trova anche spazio per inserire senza forzature problemi storici e storiografici: Lord Macaulay, gli Zulu, i Masai, le lingue delle etnie dominate, la geografia fisica e psicologica, la geografia linguistica, i nomi dei luoghi, gridati per ricreare la realtà. Duecento anni di vite del *Clann Chalum Ruaidh* in Canada si uniscono ai Masai che guardano con "a combination of fear mixed with disdain", ai nativi americani, "none...any more", agli "Highlanders" di Bannockburn, ai lavoratori stagionali di etnie diverse nei campi e nelle miniere, tutti in uno stato di "displacement", tutti "troublesome".

Ma soprattutto tutti con una lingua propria dentro, che continua a scorrere come un fiume sotterraneo. Alexander ricorda la gemella Catherine che racconta di quando, ritornata quasi per caso a Moidart, è accolta dalla gente come una di famiglia di ritorno da un viaggio, e racconta come improvvisamente il gaelico le uscisse di bocca: "it poured out of me, like some subterranean river...". In seguito Catherine ha citato Margaret Laurence, e le lingue perdute che continuano a vivere dentro di noi. I ricordi dei racconti della sorella si combinano nel flusso del pensiero del dentista con i suoi personali ricordi dei gruppi di etnia diversa che lavoravano in un grande centro minerario canadese, dove lui stesso aveva lavorato per un periodo. C'erano anche irlandesi: "There was a determined effort in Ireland, they said, to preserve Gaelic or 'Irish'. It was the language spoken in the garden of Eden, they said. It was the language that God used when speaking to the angels". C'erano francesi, con i quali il rapporto era più complesso, storicamente e linguisticamente. Lingua vuol dire tradizione, folklore, canto, quotidianità, vuol dire cultura antropologica totale, e vuol dire

anche rischio di chiusura tribale e di antagonismi fatali.

MacLeod non ha e non propone illusioni. Il fortissimo senso della famiglia, l'amore, la grandissima umanità della frase spesso ripetuta nella storia del Clann, "Always look after your own blood", non è una magia che trasforma tutto in caritas e intelletto del mondo. È però un precepto totalizzante, al quale si riconducono molti dei fili della narrazione. Lo stesso uomo che ama la sua famiglia, ha un rapporto di affetto struggente con un cavallo, o con un cane, o con una gattina, può varcare un

confine morale che non vede, che non può vedere, nel buio simbolico della notte, che è anche il buio della sua stessa umanità.

Negli ultimi capitoli *No Great Mischief*, che è anche un romanzo di notevole *suspense*, scopre il suo segreto narrativo, e insieme conferma con pudore ma fermezza la complessità della propria struttura e della propria filosofia. Alla veglia funebre per la morte di uno dei tanti Alexander MacDonald del *Clann Chalum Ruaidh* si legge dalla Lettera di San Paolo ai Romani: "The life and death of each of us has its influence on others". La

Lettera ai Romani dice anche: "Owe no man anything, but to love one another: for he that loveth another hath fulfilled the law", ma nello stesso tempo è una delle più dure delle lettere di San Paolo.

MacLeod ama la letteratura viva, vissuta dallo scrittore mentre scrive e vissuta dal lettore mentre legge. Teme la letteratura imbalsamata – e lo dichiara – teme le categorizzazioni della critica, ma è anche uomo coltissimo, lupo di mare della letteratura, pensatore profondo, artigiano perfezionista – c'è ben poco o nulla di casuale nel suo arazzo.

La letteratura non come entità che vive di vita propria ma in quanto soggetta – come ogni altra attività umana – alle ineludibili leggi del mercato è stata l'oggetto di un'analisi brillante e approfondita nel Seminario Internazionale sull'editoria tra Canada e Italia organizzato dal Dipartimento di Studi Americani dell'Università di Roma Tre, dall'Ambasciata del Canada e dal CACI (Centro Accademico Canadese in Italia), che si è tenuto lo scorso 25 maggio presso le aule della Facoltà di Lettere della stessa Università. Hanno inaugurato i lavori il Preside della facoltà ospitante, prof. Mario Belardinelli, la Consigliere dell'Ambasciata Canadese per le Relazioni Accademiche, M.me Hélène Lafortune, la Direttrice del Dipartimento di Studi Americani di Roma Tre, prof. Caterina Ricciardi, e infine il prof. Egmont Lee, Direttore del CACI, il quale ha coordinato i lavori durante le quattro sessioni – due mattutine, due pomeridiane – del Seminario. In apertura il prof. Lee ha sottolineato il "carattere romano" di questo evento, anche in relazione all'anno giubilare, ricordando che da sempre Roma è luogo di incontri tra lingue, culture e letterature.

La prima sessione, dedicata ad un'analisi delle "Dimensioni storiche: linee di demarcazione e svolte decisive", ha affrontato il problema attraverso le relazioni della prof. Sharon Hamilton (docente canadese di Letteratura Inglese e Americana) e della prof. Ricciardi (titolare presso "Roma Tre" dell'unica cattedra italiana di Letteratura Anglo-canadese).

Partendo da una breve storia comparata della stampa periodica in Nord America ed Europa e servendosi di illustrazioni d'epoca, Hamilton ha ripre-

Mediazione tra culture.  
L'editoria letteraria:  
Canada e Italia

Daniela Notaristefano

corso il passaggio dall'influsso dello stile britannico in Canada e Stati Uniti alla nascita di uno stile nazionale più definito, passaggio legato non solo a questioni di gusto ma anche a problematiche concrete come le tardive leggi sul copyright. Tale emancipazione ha avuto luogo in America nei primi decenni del XX secolo, soprattutto grazie a una rivista quale *The Smart Set* e ai suoi illuminati *editors* (George J. Nathan e H.L. Mencken) che pubblicano nomi sempre più 'indigeni' come quelli di Sinclair Lewis, Dorothy Parker, Dashiell Hammet, F.S. Fitzgerald, Willa Cather and Eugene O'Neill. Lo stesso passaggio rappresenta invece per il Canada troppo spesso un semplice spostamento dalla *Britishization* all'*Americanization* tuttora imperante, nonostante uno sforzo sempre più presente negli ultimi due decenni verso una maggiore globalizzazione della cultura.

Caterina Ricciardi ha reso una brillante storia della diffusione in Italia di studi e pubblicazioni sul Canada e provenienti dal Canada, a cominciare dal 1936, anno dell'uscita di un atlante di Riccardo Ricciardi sulla distribuzione di testi canadesi nel nostro paese. Di cinque anni dopo è la storica traduzione di due *short stories* di Morley Callaghan firmate da Elio Vittorini, e nei due decenni successivi Mondadori, Feltrinelli e Mursia importano romanzi e racconti tra cui *The Sacrifice* di Adele Wiseman. Northrop Frye, già familiare

a studiosi quali Sergio Perosa, Claudio Gorlier e Remo Ceserani, viene a Roma nel 1987 e due anni dopo Agostino Lombardo cura gli *Atti* relativi all'evento. Del 1979 è la fondazione – ad opera di Raimondo Luraghi, Alfredo Rizzardi, Luca Codignola ed altri – dell'ormai ventenne Associazione Italiana di Studi Canadesi. L'AISC, con i suoi convegni annuali e le conferenze biennali (l'ultima del settembre 1999 a Bologna), nonché con la pubblicazione – a partire dal 1988 – della *Rivista di Studi Canadesi*, ricopre un ruolo eminente nella diffusione degli studi sul Canada in Italia insieme al CACI (Centro Accademico Canadese in Italia); quest'ultimo ha edito fino al 1996 gli *Annali Accademici Canadesi*, e da quell'anno in poi la pubblicazione *Canadian Studies in Italy*. Dopo il primo successo di Margaret Atwood e soprattutto dall'uscita di *Nella pelle del leone* (*In the Skin of a Lion*) di Michael Ondaatje, si riscontra nell'ultimo decennio una svolta decisiva dell'editoria italiana verso la traduzione di opere letterarie canadesi, che appare inscindibilmente collegata alla crescita dell'interesse per il multiculturalismo e le tematiche postcoloniali.

"Editoria e cultura nazionale: effetti del protezionismo" è stato il tema della seconda sessione antimeridiana, che intendeva focalizzare l'attenzione sugli aspetti positivi e negativi delle politiche sull'identità culturale. La *lecture* del poeta e scrittore Dennis Lee ("When is a Maple Leaf a Crutch? Thoughts on Anansi and Canadian Literary Nationalism") partiva dalla sua esperienza di co-fondatore – nel 1967 – della casa editrice torontina Anansi, pioniera nella pubblicazione dei più giovani Ondaatje, Matt Cohen, Joe Rosenblatt, Atwood e di autori della generazione precedente come Al



Purdy, così come di scrittori francocanadesi e di eventi di portata mondiale come *The Bush Garden* di Frye. Tra l'influsso dominante delle case britanniche (Oxford University Press e Macmillan, ad esempio) e l'opera svolta da un pilastro nazionale come la University of Toronto Press, il mondo editoriale canadese oscilla in una continua tensione tra gli sforzi per costruire una identità letteraria specifica e i limiti del provincialismo e di una "celebrazione acritica di cose canadesi". Nonostante tali "rischi di isolazionismo", denunciati negli ultimi due decenni da "a few subversive voices" che hanno attaccato i circoli letterari canadesi per aver creato una produzione letteraria "closed, strict and short-sighted", Dennis Lee denota nel clima attuale uno spostamento positivo verso una situazione di equilibrio e di maggiore apertura culturale, e invoca un'attività critica più rigorosa e onesta per determinare ciò che davvero merita l'attenzione e l'interesse della comunità letteraria internazionale.

Ha seguito l'intervento di Dennis Lee quello di John Moss (docente di Canadian Studies presso lo University College di Dublino in Irlanda nell'anno 1997-98), incentrato sulla relazione tra identità culturale canadese e linguaggio, con uno sguardo comparativo alle culture irlandese e inuit. "In Europa – ha esordito lo speaker – la geografia è anche la storia di un paese; in Canada invece la geografia ha scritto la storia", e questa non è fatta tanto di battaglie e condottieri quanto di viaggi e di esploratori. È in questo modo che l'inglese, sbarcato oltreoceano come lingua straniera, diviene strumento di comunicazione nel nuovo mondo. Ma cos'è – si chiede Moss – che rende l'inglese lingua del Canada? E come rendere visibile agli occhi del mondo una entità che si possa definire come "letteratura

canadese"? Infine, perché la lingua letteraria in Canada tende tuttora a trarre gli oggetti per l'uso simbolico da culture "estrane" (ad es. quella britannica)? Ha chiuso la sessione un dibattito inteso a dare risposte plausibili a questi interrogativi.

A causa dell'inaspettata assenza del poeta Robert Bringhurst la prima sessione pomeridiana ("Traduzione e mediazione tra culture") è consistita nell'unico intervento di Branko Gorjup, critico letterario e curatore di molte traduzioni di opere canadesi in italiano e attualmente docente di letteratura canadese in un istituto universitario romano. La sua *lecture*, già pubblicata nel n.1-1998 de *Il Cannocchiale. Rivista di Studi Filosofici* (Ed. Scientifiche Italiane; 99-106), era volta ad analizzare il ruolo del traduttore letterario in quanto autore di un trasferimento di significati tra due diverse culture, con particolare attenzione allo scambio Italia – Canada. Due punti fondamentali erano alla base di questa relazione: anzitutto il concetto del traduttore come "migrante" ("By possessing another language, the translator becomes a hybridized cultural agent, someone capable of introducing and disseminating foreign values at home and viceversa"), e dell'immigrato a sua volta come capace di un'importante attività di *traductio*. In secondo luogo si è sottolineata l'idea di un Canada da sempre impegnato in uno sforzo di emancipazione culturale dai modelli britannico prima e più recentemente statunitense, sforzo esploso soprattutto dagli anni '50 in poi con la nascita di un nazionalismo culturale che opera per un maggiore equilibrio nel consumo letterario tra prodotto nazionale, europeo, americano e del resto del mondo.

La sessione conclusiva è stata dedicata all'analisi delle due situazioni editoriali canadese e italiana con gli inter-

venti di Barry Callaghan e di Mirella Billi, dell'Università di Viterbo. Il primo, romanziere, poeta, autore di *short stories*, traduttore, giornalista ed *editor* in Canada, ha parlato dal punto di vista dell'esperto di periodici letterari. Fondatore nel 1972 della casa editrice *Exile*, Callaghan ha ripercorso brevemente la storia dell'editoria canadese "as an act of levitation", facendo notare come ancora molto vi sia da fare in termini di sostegno governativo per quelle pubblicazioni prodotte in lingue diverse dagli idiomi ufficiali inglese e francese. Citando poi il boom di marketing rappresentato dal neonato colosso *Chapters* (catena di librerie diffusasi rapidamente in tutto il paese), il relatore ha presentato una succinta analisi economica del mercato del libro in Canada, sottolineando come da questo punto di vista finanza e letteratura siano inscindibilmente legate.

L'intervento di Mirella Billi ha puntato a rilevare, attraverso un'ulteriore analisi storica delle pubblicazioni canadesi tradotte in italiano, il ruolo fondamentale di alcune case editrici legate alla scrittura femminile/femminista quali La Tartaruga, nonché a riflettere sulle motivazioni di alcune scelte ed esclusioni non sempre facilmente condivisibili.

Il Convegno ha rappresentato un evento di grandissima portata nella storia degli studi canadesi in Italia in quanto occasione senza precedenti per una discussione seria e qualificata sui temi dell'editoria e del mercato letterario, problematiche spesso trascurate ma che – come ha dimostrato l'insieme delle discussioni di questa giornata – ricoprono un ruolo chiave nella trasmissione di culture dell'attuale 'vilaggio globale' mcluhaniano.

Anne Michaels, famous for her extraordinary first novel, *Fugitive Pieces* – translated into more than twenty languages – is easily recognized around the world as one of Canada's foremost literary personalities. Yet outside her own country only a handful of poetry lovers would know her exquisitely crafted and profoundly intelligent poems.

When her two first volumes, *The Wait of Oranges* (1985) and *Miner's Pond* (1994), came out, Michaels immediately received significant critical attention.

Anne Michaels, *Skin Divers*, Toronto, McClelland & Stewart Inc., 1999, pp.68

### Branko Gorjup

On both of the occasions she was singled out as one of the finest and most respected poets of her generation. What many of the reviewers seemed to have detected and responded to in her poetry was her re-conceptualization of

the Canadian landscape, no longer represented as neutral, waiting for inscription. Instead, she offered a landscape that was a palimpsest of physical and biological codes, which, when unlocked, could tell a different story, one that saw humans precariously inserted in the world that was shaped by relativity, uncertainty and diverse weather conditions.

The uniqueness of Michaels' representation of the landscape, apart from being described in its own terms – that is, in a continuous state of colossal



transformation – is its poignant metaphoric application. She saw it as belonging to all ages – in the collapsed sense of time – and to everything that the mind buries in its depths. She saw it as a true / imaginary sub-text, a documentary narrative. Thus for Michaels, the poem is, like a landscape, an archeological / geological cross-section, reflecting layers of time and meaning. And since every landscape is a narrative, the metaphor for Michaels becomes an essential tool for making abstractions visible, for allowing her to dig deeper to find the underground tributaries that form connections.

In *Skin Divers*, Michaels' new collection of poems, the presence of natural history, geology and the new physics, is still very much in evidence. But there seems to be a new interest in exploring the world of biology from human procreation to the interrelatedness of all life. The landscape in these poems assumes another dimension – it becomes overlaid with thick strata of biological memory. Though the poems are still concerned with burials and excavations, with exposing what is left after we are physically gone – our various fragments, our dreams, our fears and our secrets. But they also explore, as does the remarkable "Fontanelles," the mystery of how these fragments continue to live with new cell-life, of how life ceaselessly migrates through the cell-world, always taking new shapes, always regenerating itself, "...like a starfish that loses its arms / and grows them back again." Whether we come to inhabit the present space we occupy from somewhere else or our minds come to inhabit some far-away places while we are physically here, our movements cause all the molecules to readjust, to recompose themselves in another order. Michaels' landscape is a vast interactive design in a state of re-invention as each cell remembers its precise trajectory.

At the very heart of the new collection is the intersection of time and life. In a poem "Wild Horses," for example,

Michaels meditates on time and its magic power to divide past from present – "Time has only one direction, / to divide." We all must succumb to its tyranny, which in human terms translates into the consciousness of finality. Time also dispossesses. The past is not our own because time is, as in "Last Night's Moon," like a "...painter's lie, no line..." around what it holds. Neither are our bodies ours – they belong to the larger cell-world and are kept under the watchful eye of time. And because – Michaels tells us in "Into Arrivals" – the larger world is in our skin, in our bones – we are the earth, the water and the stone. This transmigration of life and memory through time's cell-sequences in "The Last Night's Moon" assumes a cosmic dimension: "If love wants you; if you've been melted / down to stars, you will love / with lungs and gills, with worm blood / and cold. With feathers and scales." After all, the universe is Empedoclean; it becomes whole through an act of love.

But time is also alembic – it turns what we know into mystery. The visible thread that runs through most of the poems in *Skin Divers* is a strong sense of the various speakers' ultimate recognition of the sanctity of all life – from Irène Curie in "The Second Search," who looks for "truth in a block of paraffin," to the formation of a human embryo in "Fontanelles," "The distance a child travels, / ten thousands of years, / one cell at a time." For Michaels, it seems, even the most familiar things do not lose mystery – awe does not diminish with knowledge. Science and the scientific language, both frequently used by Michaels, do not take the mystery out of the world. In fact, it is the opposite, science helps us to enter the invisible world, go further, just as biology helps us enter the body and its invisible constituents. If we go further enough, we will go beyond the world, beyond the body. Most people, however, to paraphrase Michaels from a recent interview, dive to one level and remain there in their relationship with other individ-

uals, or with a place or a society or an idea. If they would only continue to go deeper, the mystery would also continue. This is the reason why mystery, for Michaels, is tied to humility.

In the first two collection – and I notice the same trend continuing in *Skin Divers* – Michaels often engaged historical personages as her subjects – Osip Mandelstam, Johannes Kepler, Alfred Doebelin or Paula Mondersohn-Becker. They are mostly artists and scientists. They are also individuals who had suffered privately or publicly, or both, because they went beyond ordinary human passions. Their lives were defined by contradictions – by the clash of inner and outer realities.

Probably one of the most moving poems in *Skin Divers* is the poem "Ice House," which explores the lives of Kathleen Scott, a sculptor, and her husband Robert Falcon Scott, the Antarctic explorer who perished on his return journey from the South Pole. Michaels follows the tragic story, digging deep into the emotional depths of the relationship between Kathleen and Robert, looking for some answers to this terrible loss. What she finds is ultimately a simple gesture of communication – husband and wife in the poem commit themselves to keep a journal for each other while apart. Through the art of writing, through Robert's journal, recovered and brought back to Kathleen, she could reconstitute their lives together – "But your words / never lost their way."

*Skin Divers* is a strong selection, with hardly a poem that should not be in it. It is infused with insight, technical sophistication and a powerful vision of a world that is both near and far-off – near because it is in our skin and in our bones, far-off because we cannot see it with our unaided eyes. But if we follow Michaels, we will be safely brought there. The magic of her poetry will help us dive deeper – beyond what we know – into the depths of memory, where life's laboratory hammers out new shapes and forms. We will ourselves be skin divers.

Sono in uscita in questi giorni in Canada tutte le poesie di Anne Michaels raccolte in un solo volume, intitolato molto semplicemente *Poems*. Anne Michaels, scrittore, compositore, e strumentista, è anche autore del romanzo *Fugitive Pieces* (1995), che ha avuto grande successo di pubblico e apprezzamento critico, tanto in Canada quanto nel mondo. *Fugitive Pieces*, che è

Anne Michaels, *Poems*,  
Toronto, Bloomsbury, 2000

Francesca Romana Paci

stato tradotto in una dozzina di lingue, è uscito in italiano nel 1998, con il titolo *In fuga*, presso l'editore Giunti di Firenze,

e ha finora raggiunto sette ristampe. Fino a oggi Michaels aveva pubblicato tre raccolte separate di poesie, la prima raccolta, *The Weight of Oranges*, è del 1985-86, la seconda, *Miner's Pond*, è del 1991, la terza, *Skin Divers*, è del 1999. *Poems* le riunisce tutte, con pochissime modifiche e tre sole esclusioni, tutte dal primo volumetto.

La poesia di Anne Michaels appartie-

ne alla vasta e sovranazionale tradizione della poesia di pensiero e di ricerca del vero. Chi ha letto *Fugitive Pieces* ritrova senza sforzo nelle poesie alcuni degli elementi che danno forma e passione al romanzo. Il linguaggio di Michaels è ricchissimo, inclusivo del registro colto e di quello colloquiale, così come del lessico specifico delle scienze e delle arti che entrano, spontaneamente, nella narrazione. E' un linguaggio sempre teso a scoprire nuove espressività e rapporti nuovi delle sue parti fra loro; se lessicalmente è, a momenti alterni, facile, difficile, e ricercato, dal punto di vista grammaticale (in ogni aspetto) ha caratteristiche che si avvicinano spesso al parlato, per mezzo di omissione di legami, aperture, sintesi, omissioni, forme idiomatiche, e altro.

L'attenzione al ritmo della lingua, che è forte e vigile nel romanzo, nelle poesie non solo è altrettanto forte, produce anzi ritmi ancora più scanditi, più audaci in variazioni e combinazioni. Il disegno metrico è estremamente libero da schematizzazioni a priori. Verso libero nel senso più completo, suona musicale come se lo fosse per natura, e scorre determinato dal progredire del pensiero. Il ritmo dei versi e delle strofe, infatti, varia con il variare del senso, assumendo funzione / funzioni di struttura, e quindi di guida del processo intellettuale.

Michaels è una donna colta, curiosa e informata, che versa senza risparmio i segni della sua cultura in quello che scrive. Tutto sembra interessarla; tutte le manifestazioni dell'attività dell'uomo catturano la sua attenzione, da quelle, molteplici, dell'arte a quelle, altrettanto molteplici, della scienza, come testimonia il suo linguaggio, a quelle della tecnologia, a quelle più comuni del quotidiano. Il cuore della poetica di Anne Michaels, infatti, è lo stupore continuato di un appassionato osservatore della vita; uno stupore che, come una cellula, si riproduce, si moltiplica, si differenzia in molteplici indagini e rappresentazioni. In *Fugitive Pieces* lei stessa porta un personaggio, che è un ricercatore e uno scrittore, ad affermare: "Ora capisco che...quello che mi affascinava era la biografia". Similmente al suo personaggio, anche Anne Michaels sente la biografia, proprio, etimologicamente, lo 'scrivere la vita', come suo compito fondamentale. Essere affascinati dalle biografie, inclusa la propria, vuol dire essere affascinati da una fenomenologia talmente vasta, che tanto varrebbe considerarla una fenomenologia infinita.

Il romanzo *Fugitive Pieces* può essere l'introduzione migliore per le poesie;

ma a loro volta le poesie potrebbero essere l'introduzione migliore per leggere il romanzo. La spinta appassionata verso un senso totalizzante, lo stile audace, le originalità di Anne Michaels si manifestano nello stesso modo nella narrativa e nella poesia.

Le poesie, che sono in grande maggioranza piuttosto lunghe, anzi inusitatamente lunghe, sono storie o pezzi di storie, sintesi o frammenti di biografie: biografie anomale ma comunque biografie. Raccontano, ricostruiscono, attraverso scelte di episodi e dettagli, alludono, qualche volta riassumono, vite di uomini e donne, di artisti e scienziati, di amici del vissuto dell'autore, oltre a momenti della vita dell'autore stesso; fatti salvi, naturalmente, tutti i diritti di metamorfosi nel passaggio dalla vita all'opera di creazione dell'immaginazione. E' essenziale ricordare sempre la traslazione di contesto del dato biografico, che diventato *fiction*, come tale deve essere considerato.

Tutte e tre le raccolte sono divise in tre parti. Nelle prime due raccolte, la prima parte è costituita da una poesia lunga e articolata, dedicata al vissuto autoriale, o meglio, al vissuto della voce poetante. La parte centrale delle raccolte è la più varia e la più estesa, quella dove, come si è accennato, si incontrano vite di artisti, scienziati, ricercatori. Nell'ultima parte ritorna il privato, chiuso e aperto insieme, esplicito e misterioso insieme. La terza raccolta, *Skin Divers*, è sempre divisa in tre parti, ma articolate in modo differente. L'elemento biografico è più personale, pur intersecato da ricche linee biografiche altrui. La biografia è metamorfizzata in poesia senza esitazioni, ogni dettaglio un atto epistemologico.

Per chi non conosca gli immediati contesti, la lettura di questi componimenti non è sempre facile; possono restare qualche volta zone d'ombra circa luoghi e dati di fatto. Inoltre Anne Michaels, che come si è detto è una donna colta, talvolta fino all'erudizione, è estremamente parca di note, quasi reticente. Ma il dato poetico è comunque chiaro, così come sono chiari il dato estetico e quello morale, assunti insieme nella filosofia di un sistema cosmologico armonizzato senza esclusioni nelle sue parti. L'umano è il centro senziente del sistema, e il corpo è concentrico all'intelletto, e all'intelletto del mondo. Il corpo e la mente non si separano mai nella poetica di Michaels, e nel tempo e nello spazio creano, generano, una cosmogonia che è "memory", "memoria", analoga, omologa, coerente alla vita della terra e del cosmo: geolo-

gia della terra e geologia del vissuto, tempo e spazio geografici e geologici, tempo e spazio storico dell'umano e di ogni uomo. Il grande tema è quello della memoria: memoria dell'uomo e memoria del cristallo. Il disegno poetico di Michaels è veramente chiarissimo, luminoso; ardito, ma anche meravigliosamente antropocentrico. La poesia, che è di per sé sintesi, non può esimersi dall'universale.

Anne Michaels mostra straordinaria coerenza dal primo all'ultimo dei suoi versi. Il suo pensiero progredisce, il percorso continua, ma la direzione non cambia; non cambia il gusto, lo stile forte. E anche i mezzi linguistici non cambiano, se non per diventare più asciutti, efficaci per brevità, ridotti all'indispensabile. In *Lake of Two Rivers*, il componimento di apertura di *The Wight of Oranges* (1986), leggiamo "We do not descend, but rise from our histories. / If cut open memory would resemble / a cross-section of the earth's core, / a table of geographical time."(p.9). Alla fine, in "Fontanelles", l'ultima poesia di *Skin Divers* (1999), troviamo "Almost in deference / to geologic time, / it takes generations / to become an islander. / Only ghosts earn a place."(p.200).

Da un capo all'altro di *Poems*, dentro le tre raccolte, incontriamo Pieter Brueghel, il Vecchio, che scrive a Giulio Clovio, e il poeta Osip Mandelstan, ma anche artisti nordamericani; troviamo gli scrittori Alfred Doebelin e Karen Blixen; troviamo Renoir e Modigliani e i pittori Paula Becker e Otto Modersohn; e ancora Marina Tsvetaeva e Anna Akhmatova; ma troviamo anche Giovanni Keplero e le tracce di molti libri di scienza e di viaggi. Nelle poesie più recenti, dove il privato della voce poetante è una sequenza sempre più ricca, e contemporaneamente segreta, troviamo Marie Curie, e lo scultore Kathleen Scott, e numerose tracce di lettura e ricerca, da Adele Wiseman a Kathleen Raine, a Auden, a testi scientifici di aree diverse.

Anne Michaels è in pieno flusso creativo, ogni giorno porta l'annuncio di una "second search". L'ultimo componimento raccolto in *Poems*, il lungo canto d'amore "Fontanelles", afferma con felicità attonita "The distance a child travels / tens of thousands of years, one cell at a time. Cells that know / how to heal a wound from seam to seam, / from the depth..."; e alla fine, dopo le affermazioni, "To love as if we'd choose / even the grief" e "All love is time travel", si conclude con lo spazio vitale aperto delle ultime due parole: "This far".

Né de la collaboration fructueuse entre des spécialistes de littérature canadienne tant francophone qu'anglophone, ce volume adopte une perspective de recherche à la fois géographique et historique dans le but de saisir toute la complexité d'un espace multiculturel aux confins instables.

Le corpus spécifiquement québécois est l'objet de quatre essais sur neuf, entremêlés aux autres, dont le mérite principal est d'offrir des prises de vue successives et complémentaires. Le premier d'entre eux, celui d'Alessandra Ferraro, porte sur la représentation de la Rébellion des Patriotes (1837-38) dans les romans des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Véritable mythe fondateur de la civilisation du Québec, cet événement crucial intéresse plusieurs auteurs qui ne parviennent pourtant pas à intégrer dans leurs œuvres ces faits réels à la fiction, soit par défaut de technique littéraire, soit par incapacité de comprendre pleinement le sens de l'Histoire. Mais des raisons plus profondes sont peut-être à rechercher: l'écrivain québécois entretient un rapport difficile avec son passé national et, même si les intellectuels des années 60 entourent Papineau, chef de l'insurrection, d'un halo romantique, il s'agit en tout cas d'un héros vaincu dont la défaite est difficile à accepter et à assumer complètement. Ainsi, paradoxalement, impuissants à s'appropriier vraiment ce mythe, les romanciers québécois finissent-ils par s'identifier à cette figure de conducteur perdant.

Après l'histoire, la géographie: dans le quatrième article, Liana Nissim analyse les images de Montréal que reflètent trois ouvrages de Jacques Benoit. Bien que sa topographie soit fidèlement reproduite, cette ville "de rêve et de cauchemar" acquiert une valeur mythique dans la mesure où elle se charge de significations symboliques. Elle devient ainsi l'environnement urbain d'abord familier et puis obscurément contrôlé par les institutions que décrit le roman "réaliste" des *Voleurs* (1969). Elle devient ensuite l'espace "merveilleux" dont, malgré la présence de quelques éléments inquiétants, le couple amoureux de *Patience et Firlipon* (1970) jouit pleinement en le traversant dans ses trois dimensions. Elle devient enfin le milieu hallucinant et infesté par les démons que dessine l'œuvre "fantastique" *Gisèle et le serpent* (1981). Une fois le problème de l'identité nationale dépassé, ou tout

Liana Nissim e Carlo Pagetti (a cura di), *Intersections. La narrativa canadese tra storia e geografia*, "Quaderni di Acme 38", Bologna Cisalpino, 1999

### Elettra Bordino

simplement mis de côté, ce qui, dans ces récits, occupe le devant de la scène, c'est l'homme en général, aux prises avec un lieu d'habitation que le déferlement des passions peut transformer en une demeure éclatée d'où néanmoins il est impossible de s'échapper.

Que la recherche d'une spécificité québécoise ne constitue plus un impératif urgent, c'est le point de départ de l'exposé de Marco Modenesi qui étudie la reprise du thème de la frontière dans les romans de J. Poulin, N. Huston, J.-F. Chassay, N. Audet, A. Pronovost, G. Roy (1980-90). Sur le modèle des interprétations divergentes des historiens, la conquête de l'Ouest tantôt s'enrichit d'une épaisseur héroïque et s'identifie à la victoire de l'homme sur la *wilderness*, à la tension positive vers l'inconnu, tantôt se trouve démasquée dans toute sa brutalité d'occupation territoriale illicite qui comporte le massacre des autochtones. Quoi qu'il en soit, le mythe de la Frontière, qui appartient en propre aux États-Unis, s'inscrit dans l'imaginaire du Québec en raison d'une contiguïté géographique et culturelle et d'un passé partiellement commun. C'est que, désormais conscient de lui-même, le peuple québécois peut recouvrer son américanité, tout en exprimant le malaise actuel de ce continent.

L'identité nationale reste cependant une question ouverte pour le cochon que met en scène le dernier livre de Noël Audet et qui prend comme nom - remarque Cristina Brancaglioni - la "traduction anglaise de la devise québécoise "je me souviens"" (p. 240). Grâce à cet animal doté de pouvoirs magiques, le héros de *La terre promise, Remember!* (1998) peut se déplacer librement dans l'espace et dans le temps et parcourir ainsi les étapes fondamentales de l'histoire québécoise pour en prendre possession, au carrefour de trois plans mémoriels, documentaire, collectif et culturel.

Autour d'interrogatifs identitaires gravitent aussi les articles en anglais.

Carlo Pagetti nous guide dans l'exploration du Canada tel que le montre Hugh MacLennan: bilingue et partagé entre sa configuration actuelle et ses origines européennes. Plus "romance" que roman, son livre *Two Solitudes* (1945) enclenche un "myth-making process" (p.51), pour tenter de transformer une nation imaginaire en une communauté effective se réclamant du même patrimoine de mythes et de légendes. Mais la convergence que semble annoncer le mot à la fois anglais et français du titre ne se réalise pas: comme le héros Paul, l'artiste canadien n'a pas à sa disposition un langage unique et, condamné aux "solitudes", il l'est aussi au silence.

Dans l'analyse d'Oriana Palusci s'impose un autre groupe ethnique, les Métis, dont parle le roman *The Diviners* (1974) de Margaret Lawrence. En racontant les vicissitudes dramatiques de la famille Tonnerre, cette écrivaine se propose de réhabiliter une partie de l'histoire canadienne souvent négligée, sinon expressément effacée. C'est, en effet, la répétition narrative de la fin tragique de Piquette, morte brûlée avec ses deux enfants dans son taudis, qui dénonce la situation d'infériorité et de marginalité où est maintenue cette population mi-française mi-amérindienne de religion catholique.

Moins ethnicisée, la notion d'identité en même temps s'étend et se complique dans les trois derniers exposés qui sont consacrés à l'écriture féminine. Gianfranca Balestra examine un ouvrage d'Alice Munro, *Meneseteung* (1988) où l'héroïne, Almeda Roth, reconstruite comme une figure historique, s'installe aussi solidement dans la géographie du Canada, car elle habite une ville de nouvelle fondation. Située au croisement d'une rue honorable avec celle qui donne accès au quartier des misérables, sa maison revêt un caractère symbolique dans la mesure où elle relie ce qui est respectable à ce qui ne l'est pas, la sphère du conscient à celle de l'inconscient. Pourtant la conciliation de ces deux pôles opposés reste de fait hors d'atteinte: attirée par la zone des marginaux, Almeda a l'intuition d'un poème total s'inspirant du fleuve *Meneseteung* dans la forme et le fond, mais elle n'a pas assez de talent pour réussir. Au flux et au reflux de l'eau s'apparente également la conception fluide des distinctions de race et de nationalité que proposent les romans les plus récents de Margaret Atwood. Comme

affirme Eleonora Rao, après avoir abandonné l'idée que tous les Canadiens sont des immigrants, cette autrice focalise son attention sur les minorités linguistiques et, par le biais des sentiments d'exclusion et de déracinement qu'éprouvent ses personnages féminins à différents moments de leur vie, elle en vient à établir une définition dynamique de l'identità personale, qui est loin d'être fixée una fois pour toutes. C'est enfin du Grand Nord, région peu

connue mais mythifiée, que l'héroïne de *Places Far from Ellesmere* (1990) promène son regard vierge, exempt des préjugés machistes, sur le pays et le passé canadiens. Si donc, face à l'île d'*Ellesmere* et à son double métaphorique, le corps féminin, la logique d'annexion et de violence typique des hommes cède le pas à un esprit d'acceptation et de respect, au niveau du texte l'acte de nomination ne vise pas à délimiter le sens, mais plutôt à le faire proliférer.

D'une manière encore imprécise, une solution se profile alors à l'horizon. Quelque aberrant que cela puisse nous paraître, comme le cochon génétiquement modifié de Noël Audet, le concept d'identità ne revient plus au même mais, à la croisée du français et de l'anglais, de l'histoire et de la géographie, de l'Amérique et de l'Europe, du masculin et du féminin, bref du moi et de l'autre, il se construit sur des *Intersections*.

Si deve riconoscere al curatore, Branko Gorjup, il merito di avere reso accessibile al pubblico italiano un poeta contemporaneo canadese come Al Purdy, grazie all'edizione bilingue (inglese/italiano) di una scelta di liriche che prende il titolo, *Pronuncia i nomi/Say the Names*, dall'omonima lirica inedita che conclude la raccolta. Così, con questa edizione in testo a fronte, tanto il pubblico italiano quanto quello anglofono possono apprezzare l'opera poetica di un autore di così vasto respiro, e che è da poco scomparso. Se i lettori italiani sono, in tal modo, facilitati nell'incontro con un poeta contemporaneo, canadese di lingua inglese, gli anglofoni hanno l'opportunità di spaziare nell'intero corpus poetico di Al Purdy, che viene riprodotto, nel volume, tramite la ripubblicazione di liriche dalle sue raccolte, a partire dalle prime – degli anni Sessanta – fino a quella più recente – del 1994 – nonchè di due liriche che erano rimaste inedite. Il volume, che è poi arricchito dalla riproduzione dei disegni a colori di Giuseppe Zigaina – fra i quali vi è pure il ritratto di Al Purdy (p.83) – diventa, quindi, un omaggio *post mortem* al poeta canadese.

Nel volume, corredato dalla "Introduzione" di Branko Gorjup, anch'essa bilingue, il curatore sa abilmente ricostruire un profilo a tutto tondo del canadese Al Purdy, indagando sottilmente anche sulle fonti che stanno alla base della sua opera poetica, fra le quali certamente si intravede la lezione di D.H. Lawrence, un debito riconosciuto da Purdy stesso in liriche (qui contenute) di ambientazione messicana, come "D.H. Lawrence at Lake Chapala" (già pubblicata in *The Stone Bird* nel 1981) e sugli etruschi, come l'inedita, "In Etruscan Tombs". Sia l'una che l'altra poesia ripercorrono poeticamente il cammino di Purdy che, sulla scia di

Al Purdy, *Pronuncia i nomi/Say the Names*, a cura di Branko Gorjup, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 207

Carla Comellini

D.H. Lawrence, ha visitato tanto il Messico quanto le tombe etrusche.

Come mette in risalto B. Gorjup nell'Introduzione, Al Purdy sa cogliere il particolare e soffermarsi sulle peculiarità canadesi per poi giungere all'universale, combinando abilmente molti registri e molte "voci" che si intersecano e si intrecciano nelle sue liriche. Tale pluralità di voci e di registri sembra trovare una corrispondenza nel volume, *Pronuncia i nomi/Say the Names*, che, pure, riproduce una molteplicità di voci: vi sono tre diversi traduttori italiani (Laura Forconi, Caterina Ricciardi, Francesca Valente) e precedono la "Introduzione" di B. Gorjup altre sei, differenti, interpretazioni critiche, rispettivamente di mano di Margaret Atwood, Anna Cascella, Dennis Lee, Sam Solecki, Frazer Sutherland e Giuseppe Zigaina. Oltre alla "Introduzione", tali, varie prospettive critiche, anch'esse bilingui, contribuiscono a rendere l'incontro con la poesia di Al Purdy più articolato e stimolante, rivelando al contempo tutte le sfaccettature della sua poetica. Con un volume così ben concepito, il lettore può scegliere se tuffarsi, da neofita, direttamente nella lettura delle liriche, o se immergersi, da edotto che ha attentamente preso visione dell'apparato critico, nel mondo poetico di questo autore contemporaneo canadese.

Secondo la brillante interpretazione di Gorjup, nella rappresentazione canadese che Al Purdy propone con le sue liriche si proietta lo spazio

immenso, la forza della natura mentre risuonano gli echi di un'esperienza pionieristica, e tutti insieme formano "il mito canadese" (p.37). Lo stesso linguaggio poetico, radicato nella tradizione britannica, ma al contempo "personale" (p.29), riesce a manifestare quella che si potrebbe definire una 'canadesità' proiettata verso la dimensione universale. È una "identità" che si identifica con quella "delle foreste che furono sempre senza nome", con "l'essenza di fiumi che sempre mutano", con un territorio fatto "di lunghe pianure verdi e di montagne" (pp.78-79), che non può non rammentare quello cantato da un altro poeta canadese contemporaneo, John Newlove, in *The Green Plain*. Va poi aggiunto che, analogamente a Newlove, non solo le foreste, "le viole di bosco", lo spazio illimitato e il cielo infinito, ma anche "i villaggi degli Indiani" vibrano nella poetica di Al Purdy con una forza immaginativa che – come in "Remains of an Indian Village/ Rovine di un villaggio indiano" – quasi rimaterializza, dalle "loro ossa senza peso [...] nella terra", gli antichi "cacciatori silenziosi e le donne chine/ sui fuochi spenti" e riesce a far riudire al poeta le loro "rotte consonanti", che egli finisce per perpetuare con il suo canto: "I hear their broken consonants..." (pp. 50-51).

Se pur già accennato da Gorjup (p.33), quanto l'influsso di D.H. Lawrence sia basilare per Purdy emerge dalle liriche della raccolta stessa: soprattutto da "In Etruscan Tombs", pubblicata qui per la prima volta, che trascrive poeticamente la visita ai luoghi etruschi fatta da Purdy a pochi mesi dalla morte. Che una lirica come "D.H. Lawrence in Chapala" rivelasse, fin dal titolo, la necessità di Purdy di sperimentare il Messico lawrenciano e che, conseguentemente, divenisse una sorta di omaggio poetico allo scrittore (come avevo già tentato di dimostrare nel mio volume su D.H.



Lawrence del 1995) sembra trovare conferma nella poesia, "In Etruscan Tombs", che scaturisce dalla visita di Purdy all'Etruria, una visita che segue a distanza di oltre sessant'anni quella di Lawrence. "In Etruscan Tombs", poi, Al Purdy confessa la sua ossessione per Lawrence – "DHL obsession" la chiama (p.196) – alla quale deve quella per gli etruschi, anche se si domanda "se davvero gli Etruschi/ fossero quelle anime nobili/ che Lawrence immaginava" (p.197). E tale ossessione si trasforma in fissazione – "my fixation with Lawrence" (p.198), come ammette lo stesso Purdy, all'interno di "In Etruscan Tombs", lirica che è, altresì, tutta incentrata, se pur con venature ironiche, a ripercorrere e riassumere i concetti basilari che informano *Etruscan Places* di D.H. Lawrence. Ad esempio, Al Purdy sembra condividere con D.H.Lawrence l'idea che da quella etnia ("vanished race"), tramite una ereditarietà di sangue ("a great tide of blood") in Toscana ("in Tuscany") (p.198), si sia perpetuato lo spirito degli etruschi, quello che, come dice D.H. Lawrence, si è, poi, manifestato in Giotto e nella fioritura artistica della Toscana. Ma, soprattutto, la lirica sembra voler indicare, grazie ai ripetuti riferimenti a Lawrence e, perfino, a "his latest book/ he is continually re-writing" (p.198), l'essenza universale dell'opera letteraria. Nel contempo, Al Purdy sembra voler sottolineare la sua appartenenza – e quella di D.H. Lawrence – ad un mondo di adepti della parola che sanno ripercorrere, riscoprire, o rielaborare il mondo della immaginazione, in un processo *ad infinitum*, di cui la parola è l'anima, oltre che lo strumento. E con l'immaginazione, o con la parola poetica, Al

Purdy riesce a dar vita, quasi a rimaterializzare, sulla pagina, D.H.Lawrence – "a little man/ with red hair and bright blue eyes" (p.198) – per intraprendere insieme a lui, novelli Dante e Virgilio, quel cammino che conduce all'origine, "that way we came from" (p.198), a quell'inizio che è stato trasmesso nella memoria collettiva dalle parole "In the Beginning was the Word/In principio era il Verbo" (pp.170-171), parole che fungono da titolo all'omonima lirica di Al Purdy, contenuta in *Pronuncia i nomi / Say the Names*. In tale lirica, D.H.Lawrence è nuovamente citato con la frase in epigrafe "In the Beginning was *not* the Word – but a Chirrup" ("In principio *non* era il Verbo ma un cinguettio"), ma è, soprattutto, la condivisione di una analoga visione poetica che Al Purdy vuole suggerire: è l'integrazione fra parola e creazione – e creazione letteraria – e, quindi, di queste con la natura che il poeta rivela mettendo in connessione "il linguaggio" con la "voce del vento/ che canta alla terra quando dorme la luna" ("We made our speech from the wind's voice/ singing to earth when the moon sleeps").

E che proprio la parola e, quindi, i nomi siano alla base dell'immaginazione dell'artista – non differentemente dalle note per i musicisti – emerge anche da liriche come "On Being Human/ Essere umano" (pp.192-195), o "Say the Names / Pronuncia i nomi" (pp.200-203): se in "On Being Human / Essere umano" è tramite il ricordo delle ultime parole pronunciate ("thinking about those [last] words") che la donna morta viene "riportata in vita" ("restored to life") (pp.194-195) nella mente del poeta e, conseguentemente, resa imperitura dal suo canto, in "Say the Names/Pronuncia i nomi"

è tramite la parola, o i nomi, che si può sognare "di essere un fiume", per poi identificarsi con esso: "and you dreamed you dreamed / you were a river/ and you were a river" (pp.200-201). E "Say the Names / Pronuncia i nomi", l'ultima lirica della raccolta, sembra proprio il testamento di Al Purdy, di un poeta che lascia come eredità un messaggio che permetta all'umanità di rivitalizzarsi, o di rigenerarsi. E, come fa intuire la lirica, salvifico è ripristinare il contatto con l'universo cosmico, al quale solo la poesia, le parole, o i nomi, sembrano poter ricondurre:

- say the names say the names  
and listen to yourself

an echo in the mountains  
[...]  
say the names  
as if they were your soul  
lost among the mountains  
a soul you mislaid  
and found again rejoicing  
and slipped it quickly away  
into your breast pocket  
till the heart stops beating  
[...]  
say the names

- pronuncia i nomi pronuncia i nomi  
e ascolta te stesso  
un'eco fra le montagne  
[...]  
pronuncia i nomi  
come se fossero la tua anima  
smarrita tra le montagne  
anima che hai perso  
e ritrovato rallegrandoti  
e che svelto hai fatto scivolare  
nel taschino  
finché il cuore cessi di battere  
[...]  
pronuncia i nomi (pp.200-202)

Al Purdy è morto il 21 febbraio 2000, all'età di 82 anni, lasciando un corpus di poesie tra i più significativi della poesia canadese del Novecento a partire dagli anni Sessanta, in particolare dalla raccolta *Cariboo Horses* (1965). Purdy era considerato uno dei padri della poesia canadese contemporanea, appartenente a una generazione che ha contribuito ad affermare e legittimare una voce specificamente canadese, con un'adesione ostinata e concreta ai suoi spazi, ai nomi, alla topografia e alla stratificazione della sua geografia.

Negli anni Sessanta a Toronto si incontravano quelli che sarebbero

Al Purdy, *Pronuncia i nomi / Say the Names*, a cura di Branko Gorjup, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp.207

Claudia Gasparini e Marina Zito (a cura di), *Evoluzioni. Poeti anglofoni e francofoni del Canada*, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 1999, pp.278

Marco Pustianaz

state le voci più originali e influenti della poesia canadese: Dennis Lee, Irving Layton (di cui Longo ha pubblicato una raccolta recensita in un numero precedente di *Tolomeo*), Margaret Atwood... Al Purdy, già quarantenne allora, divenne un punto di riferimento e lo è stato per tutte le generazioni successive, soprattutto per la sua fiducia nel lavoro poetico e nel suo distacco ironico da ogni accademismo. Nonostante l'importanza formativa e artistica di Toronto, la poesia di Purdy, come di molti altri poeti canadesi, è legata agli enormi spazi naturali che sono stati per ciascuno terra di origine o terre di esplo-



razione e vagabondaggio: nel caso di Purdy, l'Ontario dove nacque nel 1918 e dove tornò ad abitare con la moglie dopo la guerra, sulle rive del lago Roblin, ma anche le regioni dell'Ovest o quelle artiche canadesi che sono alcuni dei luoghi esplorati dalla sua poesia.

L'antologia *Pronuncia i nomi*, edita da Longo e curata da Branko Gorjup, presenta nella consueta veste con ampio apparato introduttivo e testo a fronte tradotto (le traduzioni sono di Laura Forconi, Caterina Ricciardi e Francesca Valente) una significativa selezione, dalla raccolta *Poems for All the Annettes* del 1962 sino a *Naked with the Summer in Your Mouth* del 1994, con l'aggiunta di due poesie inedite, l'ultima delle quali dà il titolo al volume italiano. La nomina è per Purdy la materia prima dell'artefatto poetico, che trova un suo analogo nel pittogramma indiano presso il Lago Superiore (nella poesia "Il cavaliere di Agawa"), nei cigni d'avorio intagliati dai cacciatori Dorset, ormai estinti (in "Lamento per i Dorset. Inuit estinti nel XIV secolo d.C."). I nomi della poesia canadese sembrano risolutamente esuli ed estranei rispetto a quelli storicamente e culturalmente solidi dell'anglofonia bianca: "Tulameen Tulameen/ non piatte imitazioni mutuate/ di nomi stranieri/ non Brighton Windsor Trenton/ ma nomi che cavalcano il vento/ Spillimacheen e Nahanni/ Kleena Kleene e Horsefly/ Illecillewaet e Whachamacallit/ Lillooet e Kluaue/ Head-Smashed-In Buffalo Jump". Viaggiare per il Canada significa inevitabilmente leggere dappertutto i segni e i nomi delle popolazioni indigene, estinti, residuali o persistenti come le piantine dell'Artico; o le tracce continue delle specie naturali, estinte o ancora vitali che per prime hanno abitato e colonizzato le terre canadesi. Di questi nomi, presenze non solo virtuali ma tangibili e inscritte nel paesaggio del Canada, Purdy si fa portavoce, come se anche la lingua inglese dei colonizzatori si facesse indigena essa stessa, non la lingua violenta e presuntuosa del colono vittorioso ma lingua e voce sorella delle altre. L'artefatto indiano giace accanto alla poesia di Purdy, testimone della stessa aspirazione alla sopravvivenza ma anche delle medesime sconfitte, erosioni, perdite. Ne "Il paese a nord di Belleville" la durezza della terra e la sua ruvida, quasi disumana bellezza, è come l'annuncio di una impossibilità di una piena e completa umanizzazione del

territorio, e quindi anche della tragica ironia di chi si stanziò pensando di colonizzare: "Eppure questo è il paese della sconfitta/ dove Sisifo rotola un grande masso/ anno dopo anno su per le antiche colline/ che picnic di ghiacciai lasciarono cosparse/ di avanzi di secoli [...] Paese di quiescenza e immota distanza/ zolle magre/ non come quelle grasse del sud/ con centimetri di nero suolo sulla/ pancia tonda della terra - / E dove stanno i poderi/ è come se un uomo ficcasse/ entrambi i pollici nella terra pietrosa e la/ lacerasse/ per far spazio/ sufficiente fra gli alberi/ a una moglie/ e forse a qualche mucca e / spazio per qualcuna/ delle illusioni più facili da conservare". Si ode qui la voce anti-eroica di Purdy che costringe sempre a mettere in prospettiva la presenza dell'umano odierno: da un lato la stratificazione delle presenze umane come catalogo di estinzioni (da cui l'interesse per i siti archeologici, per la geologia antropica che è la vera storia culturale del paese Canada, non la storia dell'Occidente urbanizzato dove l'umano si dà quasi per scontato), dall'altro le voci e i suoni naturali che parlano e attraversano anche la voce umana, le voci del vento, degli animali. Del resto la voce umana non è assolutamente "altra" rispetto a quelle cosiddette della Natura, o "non umane", come ricorda la poesia "In principio era il Verbo": "Creammo il linguaggio dallo scorrere dell'acqua [...] Creammo il linguaggio dal ringhio della bestia [...]". L'umanità stessa ha creato il linguaggio da "tutte le cose/ più labili di noi" e rispetto al Verbo divino evocato dal titolo il Verbo umano sembra avere altre origini, evocate dall'epigrafe di D.H. Lawrence in antitesi a quello della Bibbia. "In Principio non era il Verbo/ ma un cinguettio".

Queste sono solo alcune suggestioni e percorsi di lettura suggeriti dalla scelta antologica di Branko Gorjup. Altre sarebbero possibili, quali le poesie d'amore, di ubriachezza e di birra, quelle in cui l'umanità è vista con uno sguardo privo di illusioni ma non distaccato, anzi profondamente partecipe. Una delle più laceranti è sicuramente "On being human" (tradotto un po' debolmente come "Essere umano", mentre sarebbe forse più appropriato "Essere umani" ovvero "Cosa significa essere umani"); la visita del poeta alla madre in ospedale, ricordata dopo la sua morte, il rimpianto per l'assenza di dispiacere e la riflessione sulle

ferite che, in quanto umani, ci diamo.

A testimonianza dell'interesse in Italia per la poesia canadese giunge anche l'antologia *Evoluzioni. Poeti anglofoni e francofoni del Canada*, curata da Claudia Gasparini e Marina Zito per la Libreria Universitaria Dante e Descartes di Napoli (Claudia Gasparini ha curato la selezione, introduzione e traduzione della selezione anglofona, Marina Zito quelle della parte francofona). Vengono presentati al pubblico italiano sedici poeti e poetesse, alternandoli a seconda della loro lingua, inglese o francese. L'eguale rappresentanza di poeti francofoni e anglofoni (oltre al bilanciamento tra voci maschili e femminili) suggerisce l'intento delle curatrici di indicare una lettura contigua delle due tradizioni letterarie del Canada, un tentativo suggestivamente comparatistico che è fatto proprio dal saggio introduttivo di Clément Moisan. Rispetto alle due posizioni contrapposte – da un lato quella che sostiene la congiunzione delle due letterature anglo e franco-canadese in una comune "corrente principale" canadese *tout court*, dall'altro quella di chi mette in evidenza la disgiunzione se non la contrapposizione culturale delle due tradizioni – Moisan, e di riflesso le due curatrici si direbbe, propone un approccio che vede le due lingue e corpus letterari come voci "side by side", né uniti ma nemmeno assolutamente separati, un'idea sia di compresenza reciproca sia di distanza. Questa contiguità di voci, così com'è presentata, favorisce l'idea di un destino comune e forse anche di un dialogo inconsapevole che il lettore dovrebbe ricostruire passando da un testo francofono a uno anglofono. Rispetto a questa dualità, che rappresenta anche un effetto di relazioni di potere fra le due lingue come è ricordato dal saggio di Moisan, un ruolo simbolicamente cruciale nel volume mi sembra che rivesta la figura di Gregory Scofield, che pur scrivendo in inglese è di etnia Cree. La presenza fantasmatica della cultura amerindia (evocata da Scofield, ma anche dalle sei riproduzioni Inuit che accompagnano il volume) dovrebbe servire a relativizzare la divergenza franco-inglese che è al cuore dell'anima divisa del Canada, ma anche ad approfondire e a rendere più complesso il panorama canadese come terra percorsa da *più* faglie e lacerazioni. L'idea che la poesia sani le differenze tra le lingue in nome di un assoluto del linguaggio è affascinante, ma non è del tutto cor-

roborata dalla scelta antologica del volume. In sostanza la tesi della contiguità è forse più un approccio "desiderante": rispetto a questo sarebbe interessante capire quali pratiche poetiche concrete esistono in Canada oggi di *incrocio* tra le lingue, di meticciati linguistici se così si può dire, di voci dialoganti non a distanza o metaforicamente parlando, ma di "traduzioni" e collaborazioni. Soprattutto in un paese come il Canada dove parlare di traduzione è assolutamente problematico, perché da parte francofona essa viene vissuta come "colonizzazione culturale",

La molteplicità e la completezza dell'opera laurenciana sono sottoposte magistralmente alla nostra analisi nel testo *Challenging Territory*, curato da Christian Riegel. Lo scopo primario dell'autore è quello di invogliare gli studiosi a esplorare i territori vergini nella narrativa di Margaret Laurence quali le favole, le lettere e gli scritti biografici, e a rivalutarne le opere più famose in una nuova prospettiva critica. Così facendo, sarebbe possibile cominciare a riaffermare e a comprendere pienamente il posto, che una scrittrice come Margaret Laurence, viene ad assumere nel panorama della letteratura anglofona internazionale.

Tale visione ci sembra molto giusta, in quanto muove da un concetto basilare alla costruzione e all'interpretazione dell'opera *omnia* della scrittrice. Quest'ultima pone, infatti, la molteplicità come il perno fondamentale della sua esperienza umana e artistica. A partire dalle opere africane sino al ciclo di Manawaka, la tensione a sperimentare generi diversi quali i racconti, i romanzi, le poesie, la letteratura per bambini si coniuga con la volontà di rappresentare l'alterità in maniera variegata e fedele. E i dodici articoli che compongono *Challenging Territory* si propongono proprio di esaminare singolarmente aspetti centrali della produzione laurenciana, che visti nell'ottica dell'intero volume, contribuiscono a stigmatizzare l'idea di pluralità, tipica della narrativa di Margaret Laurence.

Tre dei dodici suddetti articoli (di cui solo due sono scritti da studiosi americani, essendo la gran parte composti da accademici canadesi) si riferiscono alle opere africane della scrittrice, che sono interpretate in modo innovativo. Andando oltre la consue-

dato il sentimento di accerchiamento dall'anglofonia nord-americana. Nel contesto presente in cui la differenza fra le due culture linguistiche dominanti (bianche) si mostra ancora prevalente, i tentativi più interessanti non possono che partire da quelle differenze e lavorarvi incrociandole, come hanno fatto Blodgett e Brault nell'opera *Transfiguration* citata da Moisan ma non testimoniata dall'antologia. Accostare "side by side" Saint-Denys Garneau e P.K. Page, Gatien Lapointe e John Newlove, Gaston Miron e Margaret Atwood, via via sino a Robert Kroetsch, Patrick

Lane e Anne Hébert è utile per offrire qualche assaggio di poesia canadese (soprattutto quella francofona forse meno nota), ma non essendo particolarmente orientata la scelta antologica sul tema del dialogo interculturale, rischia di essere debole rispetto all'intento. Un saggio introduttivo delle curatrici avrebbe potuto spiegare meglio i criteri di selezione e di accostamento. Utili comunque le note bibliografiche ai sedici autori e autrici e la bibliografia in fondo al volume di saggi canadesisti, molti dei quali italiani.

Christian Riegel (ed.),  
*Challenging Territory*, Edmonton,  
University of Alberta Press,  
1997, pp. 243

Stella Giovannini

ta, seppur valida, tendenza a considerare questi testi come anticipatori del ciclo di Manawaka, *Challenging Territory* evidenzia, al contrario, gli elementi peculiari che li caratterizzano. Alla base di una tale presa di posizione c'è la volontà di superare una visione omologante della letteratura laurenciana, che, per sua stessa natura, ne oscura alcune aree. Il saggio di Mary Rimmer su *This Side Jordan* mostra, per esempio, come la nozione di molteplicità si realizza nel primo romanzo dell'autrice nelle varietà linguistiche, che sono il luogo privilegiato dei conflitti culturali. La stessa Gabriella Collu sottolinea quanto sia innovativo il paradigma coloniale nelle opere africane, in cui l'europeo analizza la realtà di un paese straniero, attraverso gli occhi degli autoctoni. Barbara Pell si concentra invece sull'aspetto dell'*imagery* e mostra come esso segnali esemplarmente il passaggio dal *pattern* della schiavitù a quello della libertà. Tale tema del pellegrinaggio spirituale, che percorre la rappresentazione delle eroine canadesi, non può che essere il frutto di una tensione ad accettare le forme più diversificate del vivere quali il dolore, la morte, l'oppressione coloniale ecc.

Anche gli articoli riguardanti il ciclo di Manawaka, propongono prospettive interpretative che sono mediate da visioni personali degli autori. L'articolo di Christian Riegel su *A Bird*

*in the House* legge l'opera come testo in cui prevale la morte, associando quest'ultima alla definizione che Freud dà del termine. La stessa Méira Cook afferma che il motivo femminista in *The Diviners* è da correlarsi alla sua personale visione del saggio "Stabat Mater" di Julia Kristeva. Jill Frank si occupa anch'egli delle istanze femministe in *The Diviners*, *a Jest of God* e *The Fire-Dwellers* e le interpreta alla luce della prospettiva femminista degli anni Novanta. Riguardo al secondo e al terzo romanzo del ciclo di Manawaka, Nora Foster Stovel pone l'accento su molteplici elementi comuni alle due opere, che sono stati spesso tralasciati. L'intervento di Dick Harrison supplisce poi a uno dei maggiori difetti relativi alla critica laurenciana: la negligenza circa le comparazioni fra le opere della Laurence e gli scrittori da lei influenzati. Per questa ragione, Harrison esamina e enfatizza le similitudini fra la produzione dell'autrice e quella dello scrittore americano Wallace Stegner. Nell'ultimo contributo sul ciclo canadese, Angelika Maeser approfondisce i tre paradigmi alla base dell'educazione scozzese-presbiteriana della Laurence, che informò così profondamente la sua scrittura: l'ordine morale, ecclesiastico e sociale.

Gli ultimi due articoli di *Challenging Territory* trattano del materiale non narrativo quali l'attività giornalistica della Laurence e dei suoi saggi e discorsi pubblici. Domez Xiques rileva, in particolare, che tale esperienza giornalistica del periodo universitario è riflessa, soprattutto, nel contenuto della sua produzione, più che nel livello stilistico. Thomas M. F. Gerry analizza i saggi e le conferenze della scrittrice, mostrando come il loro esame faccia trasparire una sua tipica

tendenza: la volontà di creare dapprima il personaggio, che lascia progressivamente spazio alle preoccupazioni di natura sociale.

La completezza dei temi proposti in *Challenging Territory* e le interpretazioni innovative ad essi correlate testimo-

Con il primo romanzo di Mauricio Segura, nato in Cile nel 1969, si amplia ulteriormente la lista di quegli "scrittori migranti" che paiono sempre più essere un tratto portante della letteratura quebecchese contemporanea e che affermano quel multiculturalismo insito nella sua ormai innegabile americanità, fonte di voci dai toni senza dubbio nuovi e sovente interessanti.

Ad essere sinceri, il Québec, o più precisamente Montréal, è presente solo come sottile cornice degli eventi raccontati da Segura: "Côte-des-Nègres" indica, in un certo senso, la zona d'ombra del quartiere elegante di "Côte-des-Neiges", una parte in cui si stabiliscono gli immigrati provenienti dall'America latina, da Haiti, dall'Italia e persino dall'Oriente. È la zona in cui si trova il parco Kent e la scuola Saint-Pascal-Baylon nella cui popolazione studentesca i "québécois de souche" sono minoranza etnica.

Ed è proprio nella palestra di tale scuola che si apre il romanzo, sul discorso del direttore che stigmatizza gli incidenti etnici avvenuti all'interno dello stabilimento scolastico e che ricorda come tutti gli allievi siano da considerare uguali, accomunati nello sforzo di lavorare con perseveranza.

Le reazioni del giovane pubblico suggeriscono l'aridità del terreno su cui cadono le parole del direttore, proprio mentre Pato e Alfonso tentano un'impresa che, ai loro occhi, dovrebbe essere eroica ed iniziatrice allo stesso tempo: i due adolescenti decidono di forzare l'armadietto di CB, capo della banda haitiana dei Bad Boys, per potersi impadronire di alcuni oggetti da mostrare a Flaco, capo del Latino Power, banda avversaria di quella di CB e in cui i due ragazzi vorrebbero essere ammessi.

Il lettore è così introdotto subito nell'atmosfera che invade tutto il romanzo: la guerra fra bande etniche, caratterizzata da quei discorsi sull'onore e sul coraggio che non fanno altro che sottolineare la tragica stupidità e il vuoto culturale ed ideologico

niano la piena coerenza agli intenti dichiarati da Christian Riegel nell'introduzione. Per queste motivazioni, il testo risulta assai interessante, poiché presenta molteplici prospettive che stimolano una revisione della letteratura di Margaret Laurence.

Mauricio Segura, *Côte-des-Nègres*, Montréal, Boréal, 1998, pp. 296

Marco Modenesi

che domina gli adolescenti che la combattono.

Nelle prime pagine, sembra fare da controcanto a questa atmosfera la storia che racconta la nascita dell'amicizia fra Marcelo e Cléo, haitiano appena immigrato a Montréal che incontra nel piccolo latinoamericano il primo volto amico, la possibilità di uscire dall'isolamento e dalla solitudine che, insieme con una situazione familiare materialmente e psicologicamente disastrosa, la condizione di neo-immigrato gli imporrebbe.

Solo procedendo nella lettura, il lettore si rende conto che, con un sapiente gioco di giustapposizione — favorito dall'identità del quadro spaziale delle azioni, ma anche segnalato da scelte di scrittura e di enunciazione che testimoniano la doppia linea degli eventi —, il narratore lo sta facendo incessantemente scivolare da una storia all'altra, dal presente al passato, in cui i personaggi sono gli stessi anche se completamente diversi: all'amicizia splendida fra Marcelo e Cléo, alla loro complicità di bambini — che culmina con la scena della vittoria nella gara di staffetta, in cui il testimonia passa da Marcelo a Akira a Cléo, scampoli di quel Québec che davvero quebecchese non è —, a questi elementi di un'infanzia immigrata, multietnica, ma sorridente, corrispondono le vite allo sbandio di CB e di Flaco, con le loro rispettive *gangs*, i furti, gli insulti e le violenze che oppongono le due bande rivali del quartiere, fino all'inevitabile e prevedibile bagno di sangue che mette, in qualche modo, la parola fine ad una tappa della vita di questi giovani.

Accanto ad un'osservazione attenta che fa di *Côte-des-Nègres* un romanzo di matrice realista e che assicura, come

Concentrarsi sulla sua opera *omnia* e leggerla riferendosi a nuovi criteri di valutazione, significa penetrare nei territori di una narrativa, che per profondità contenutistica e per perfezione formale, ci spinge necessariamente a varcare nuovi spazi di ricerca.

afferma correttamente la quarta di copertina del libro, un ritratto del mondo degli immigranti come pochi se ne trovano nella letteratura quebecchese, si incontra una scrittura che segnala l'abilità di narratore di Mauricio Segura, felice compositore del testo, istruito manipolatore delle strutture narrative.

Questo non basta, però, a riscattare quella prevedibilità cui accennavo prima che è un po' il limite del romanzo che pare ereditare un soggetto che tanta letteratura, ma soprattutto tantissimo cinema statunitense hanno già trattato, forse portandolo all'esaurimento.

Il romanzo gravita attorno ad una domanda che si impone non appena il lettore diventa conscio dell'identità fra Cléo e CB (Cléo Bastide) e fra Marcelo e Flaco: cosa ha trasformato un rapporto di solida (anche se infantile) amicizia in un contrasto violento e risentito fra i due adolescenti? Segura non offre risposta: alcuni eventi del passato potrebbero essere considerati come cause parziali, ma non possono, né evidentemente vogliono convincere appieno.

Tale dubbio lascia senza risposta la domanda che Sœur Cécile, nella scuola di Saint-Pascal-Baylon, si poneva sulle ragioni che governano una migliore integrazione sociale di alcuni piuttosto che di altri ed evita il discorso sociologico che farebbe del romanzo di Segura un semplice romanzo a tesi.

È altrettanto vero, però, che questa lacuna nelle informazioni fornite al lettore fa sì che pericolosamente il romanzo scivoli, anche a questo livello, verso il cliché, verso quello che nel secondo Novecento è ormai un *tópos* letterario: la meccanica sociale implacabile relativa ai problemi d'integrazione richiede che ognuno si schieri in un campo e fagocita inevitabilmente tutto e tutti. Nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza, momento in cui si entra a pieno titolo nella società, Cléo e Marcelo, in un momento che non è dato conoscere al lettore, sono diventati rispettiva-

mente CB e Flaco. Nel loro entrare nel mondo adulto, non hanno saputo sottrarsi al meccanismo di opposizioni etniche, in altri termini alla psicologia del gregge che ha attribuito loro un ruolo carismatico e una posizione apparentemente di potere.

Forse la ragione vera della tragica metamorfosi dei due protagonisti non è questa, ma l'assenza di altri

indizi, accompagnata dall'argomento del romanzo già inflazionato nell'immaginario novecentesco, rischia di portare quasi inevitabilmente a questa lettura.

Confondendo, a livello dei personaggi, debolezza psicologica individuale e difesa della propria identità culturale, si abbandona il lettore in un'atmosfera un po' perplessa che

solo in parte rende giustizia di un romanzo che, nell'insieme, riesce a mantenere sempre desta la curiosità e l'attenzione su una questione, quella relativa agli immigrati della seconda generazione, ormai comune a quasi tutto l'Occidente, attraverso una capacità di scrittura che non può che ben promettere per il futuro dell'autore.

Except for its awkward title, Sam Solecki's *The Last Canadian Poet: An Essay on Al Purdy*, is an engaging study of a major and a widely respected Canadian poet who died earlier this year. The book's central argument appears to draw much of its energy from what the author has described as Purdy's ambiguous status in the context of the Canadian literary culture. On the one hand, says Solecki, Purdy has been acknowledged "as probably the pre-eminent poet of our literature." Yet, on the other, he has shared the destiny of a number of other canonized poets – E. J. Pratt, A.J.M. Smith, P.K. Page and Irving Layton – whose work has been "curiously ignored in recent years" (p. ix) by younger critics and academics. To help the reader make sense out of this paradoxical situation, Solecki offers his views in two well-defined parts, which constitute the main body of the book – the contextual and the explicative.

The first part – 'Poetry, Nation, and the Last Canadian Poet' – builds a meticulously researched and eloquently presented cultural and critical context for situating Purdy's work. With professional ease and scholarly acumen, Solecki traverses the literary production of Canada's first century, emphasising one of its authors' most common features, the "dream of a national literature [that] was inextricable from the dream of a nation" (p. 14). The most intriguing aspect in this sec-

Sam Solecki, *The Last Canadian Poet: An Essay on Al Purdy*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, pp. xix + 316

Branko Gorjup

tion is, however, Solecki's explicitly conservative positioning, his defence of the continuity of a Canadian tradition – the very tradition that he finds at the heart of Purdy's best poetry. Unabashedly, Solecki calls into question the validity of recent critical practice – its "soft or postmodern multicultural attitude" (p. 24) – that considers tradition, if not suspect, irrelevant. For Solecki and for Solecki's Purdy, there cannot be a cultural memory and an art that is its mirror without antecedents – tradition in addition to being created is also inherited.

The inquiry into the nature of contemporary Canadian criticism, though timely and certainly called for, tends to get too entangled in its own polemical rhetoric. Obviously not *all* of the writing that has been privileged by the postmodern or postcolonial critics is second-rate, as Solecki would have us believe. And certainly not *all* of it had "politicized culture to make it do the work of identity politics" (p. 24). Yet asking the question why contemporary Canadian critics have so frequent-

ly ignored the classics from the previous generations is an important one – a sort of rescue waking call. Solecki is absolutely right when he insists that a tradition cannot be devaluated, glossed over, simply because it was created by our ancestors who operated within a different ideological framework.

A far more rewarding part of Solecki's study for the general reader, for those who will come to it because of their interest in the poet, is the second one. Here, with an infectious enthusiasm and admiration Solecki discusses the influences that shaped Purdy's life and his poetic genius. For the first time, to my knowledge, the reader can follow an intelligent and extensive discussion of how the poet's voice was forged and how it came into its own. Through a close textual exegesis, Solecki documents the influences of Bliss Carman, Layton and D.H. Lawrence on Purdy's initial stage of development, pointing out how these men helped open up Purdy's genius, rather than close it into a slavish gesture. Solecki's various explications of Purdy's major poems in terms of literary traditions and conventions are particularly illuminating and will most certainly extend the reader's understanding and appreciation of one of Canada's most authentic and autochthonous poets.

Scritto di getto, nell'arco di poche settimane, *La Petite fille qui aimait trop les allumettes* è il romanzo che avvicina in modo decisivo Gaétan Soucy al grande pubblico, imponendosi come *best-seller* e procurando all'autore un'immediata ed inaspettata celebrità che il Salone del Libro di Parigi del 1999 ha contribuito a riverberare anche tra i lettori francesi.

Gaétan Soucy, *La Petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, pp. 182

Cristina Brancaglioni

Non si tratta tuttavia dell'opera prima di Soucy, che aveva pubblicato, nel corso degli anni '90, altri due

romanzi: *L'Immaculée conception* (Montréal, Lanterna Magica, 1994; riedito da Boréal nel 1999; anche in edizione francese: Montpellier, Climats, 1995, col titolo *8 décembre*) e *L'Aquittement* (Montréal, Boréal, 1997), lavori che, unitamente alla *Petite fille*, Soucy auspica possano confluire in una nuova edizione collettiva in quanto costitutivi di una sorta di "trilogie du pardon" (Cf. Entrevue di Francine

Bordeleau: "Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon", *Lettres Québécoises*, n. 97, printemps 2000, p. 14).

La *Petite fille* si ricollega in effetti ai precedenti lavori riprendendo l'ambientazione nel villaggio di Saint-Aldor-de-la-Crucifixion e riproponendo una struttura narrativa che abbandona il lettore in un mondo misterioso, incomprensibile, rivelando con estrema lentezza e parsimonia gli indizi necessari a ricostruire i fatti e i rapporti di forza tra i personaggi.

Questa volta però Soucy sperimenta la narrazione in prima persona, la tecnica più opportuna al mantenimento dell'ambiguità di quel *je* che, annotando le proprie esperienze e riflessioni, si attribuisce un'identità maschile, per scoprirsi però infine una "petite fille". Attraverso le sue parole riusciamo lentamente a dipanare l'improbabile vicenda di due bambini che, ritrovandosi soli in seguito al suicidio del padre, entrano per la prima volta in contatto con un universo sociale di cui non sospettavano l'esistenza e di cui ignorano le convenzioni.

I motivi della colpa e della remissione dominano il mondo chiuso in cui i piccoli protagonisti vivono esperienze terribili, al limite del sadismo, costretti in un'inquietante condizione di marginalità che ha indotto ad accostare *La Petite fille* ad alcune opere di Réjean Ducharme o di Anne Hébert. Colpa e remissione dominavano del resto l'esistenza del padre scomparso - la cui presenza si impone comunque durante tutta la narrazione - che con devozione quasi sacerdotale si prendeva costantemente cura dell'enigmatica "cosa" custodita in uno scrigno di vetro e significativamente battezzata "Juste Chatiment". Il tutto contribuisce ad inscrivere nel testo una rete di riferimenti religiosi e biblici che sembrano denunciare, esasperandola, quella religiosità bigotta ed oppressiva che ha a lungo frenato lo sviluppo sociale e ideologico del Québec.

I riferimenti biblici sono elementi essenziali della componente colta di questo testo, scritto da un insegnante di filosofia, che fa dell'*Etica* di Spinoza un libro chiave nella forma-

zione della narratrice. Questo sapere stride però con la stupefacente ingenuità della giovane, che ha conservato un'autentica purezza d'animo pur essendo cresciuta negli orrori di un mondo primitivo e che ora si trova a dover dire l'indicibile, a dover raccontare quell'altro mondo, quello finora sconosciuto della vita sociale e dell'amore.

Da questo contrasto fra il dotto e l'ingenuo nasce l'effetto umoristico del romanzo, accentuato anche dalla reinvenzione linguistica che anima la scrittura primitiva ma frenetica della protagonista. *La Petite fille* risulta così costituita da elementi contrapposti, riuscendo a suscitare il sorriso accanto all'orrore, a far scaturire la purezza da un mondo sadico, ad incorporare l'erudizione nell'ignoranza. E le interpretazioni che se ne possono trarre sono molteplici. Forse non è inverosimile leggere, in questa conquista progressiva della femminilità, un'ennesima allegoria del bisogno tutto quebecchese di appropriazione identitaria.

Priscila Uppal is certainly one of the most engaging young poets writing in English in Canada today. Her second book of poems, *Confessions of a Fertility Expert*, has reaffirmed her rare gift of being wise, passionate and technically astute all at once - a gift that was already strongly manifested in her debut collection, *How To Draw Blood From a Stone*, published in 1998. Like her earlier work, Uppal's present offering continues to unflinchingly dissect what are generally considered our habitual environments. Her clear, direct, image-driven diction cuts, like a laser, through the obscuring shadows that enclose our fugitive memories, subjecting them to our gaze, forcing re-viewing and revision. The result is that we experience parts of our pasts all over again, reliving them anew, transforming them into the present moment.

The memories are of our childhoods, of our familial and filial relationships and, most of all, of our growth - the various transformational phases, which as humans we pass through, which we must keep re-enacting from the very moment we joined life's endless procession. On the one hand, *Confessions* sketches out a powerful vision of the cyclicity of

Priscila Uppal, *Confessions of a Fertility Expert*, Toronto, Exile Editions, 1999, pp. 87

Branko Gorjup

life and, on the other, of the grappling imagination as it ritualises our fragile and finite bodies. Half buried by the language of memory, half revealed by the poet's desire to re-occupy them, these habitual environments become the sites where we act and witness ourselves acting the primal scenes of procreation - the scenes that are both ordinary and mythopoetic at the same time. The clear separation between the two never really occurs because Uppal skilfully blends or juxtaposes the 'scientific' and the 'poetic' aspects of the language in currency today. The following titles of individual poems point beyond themselves as signs, suggesting simultaneously the actual and the mysterious natures of the poetic imagination we are about to experience - "Ovarian Dreams," "Fertility Issues," "DNA Analysis" or "Ultrasound," next to "Conceiving Prayer," "Resurrection," "The Lady of

the Tiger" or "Last Sacrament." In Uppal's world, science or the use of scientific terminology does not make life less mysterious. On the contrary, it makes it more so; it leads us to the very threshold of new revelations, which though infinitely remote to our perceptual faculties, are omnipresent in our day to day maintenance of the physical reality.

*Confessions*, like its main themes, is cyclical in structure. The individual poems can be read separately as well as in an interrelated sequence. But the best way to read them is cumulatively - each in the context of all the others. And because they are confessions, which also makes them anatomies, that is, parts of a larger narrative or imaginative structure, they merge into one long poem. The reader enters this structure at the point where such apocalyptic structures are usually entered, at the moment in which she or he must witness the birth of a (poetic?) consciousness. Though the structure is obviously Biblical, playfully deconstructing Biblical imagery, there is no Biblical type engineering involved here. In fact, *Confessions* seems more like a deliberate misreading of the Bible. Thus in the poem "My Birth,"



the Confessor, the organizing consciousness of the book, is born from a woman, born blind. In an act of auto-gestations, he carves himself "in the darkness: / teeth from teeth / hair from hair / blood from blood." His soul is made "from her heavy water." The act of creation is violent, a separation, the splitting of the twain. The descent is into the axis of time and space, symbolized by a light "stronger than love / costlier than any freedom since." But the poem is not only a metaphorical delivery. It is also the Confessor's individuation by falling into a human community and by pulling away from it at the same time. And from this point, the Confessor's trajectory becomes a quest story that splinters into numerous other stories, relating anything from an exploration of desire, sexuality and gender to acculturation, biochemistry, gynecology, theology and magic.

At the heart of every subsequent poem is an inquiry into the mystery of conception, the act of setting life into presence. Likewise, there is the probing of the nature of determinism – how do we become who and what we are and how do we cope with the arbitrary genetic intelligence, with a world that is all codes and rhythms.

---

Margaret Atwood, *Giochi di specchi - Tricks with Mirrors*, a cura di Branko Gorjup e Francesca Valente. Trad. di Laura Forconi, Caterina Ricciardi, Francesca Valente, Ravenna, Longo, 2000

---

È una scelta ampia di poesie di Atwood, accompagnata da una prefazione di Branko Gorjup e da *Appreciations* di poeti e studiosi, tra i quali Barry Callaghan, Anne Michaels, Rosemary Sullivan, Bianca Tarozzi. Tutto, poesie, interventi e introduzione, è rigorosamente stampato con testo a fronte. Secondo la formula già sperimentata da Gorjup con l'Editore Longo (questo è il quinto volume della serie di poeti canadesi curata da Gorjup), il libro contiene riproduzioni di lavori di artisti appositamente scelti per lo scopo, questa volta si tratta di acquarelli di Luigi Ontani. Le poesie scelte coprono un arco di tempo vasto, dalla prima raccolta del 1966 alla più recente del 1995. Ci viene dunque consegnata una immagine di Atwood adeguata ai suoi variegati percorsi e alle sue esplorazioni. Arrivato troppo tardi per questo

And, I gather, that it is here, close to the heartbeat of every poem, that we become aware of who this elusive "fertility expert," this multi-professional shape-shifter, this magician who performs miracles, might be. In the poem "Theology," he pushes "angel eggs / through a yearning girl / like a prayer." In "Examination," he is an agent overlooking the clockwork, at home with diverse methodologies, who makes "sure the machinery of the universe / is running smoothly: all planted, aligned / and ready to make music." In "Left off the Ark," he assumes a more spectral appearance – "I am a beast with two backs – / the flip-side of salvation." He is ultimately, as in "Sacrifice," a sacrificial victim – "my head delivered to you / on a silver platter," at the altar of a large swirling natural world.

One of the most frequently used and certainly one of the most powerful and suggestive images throughout the book is that of an egg. The egg is not only the future – "from the egg I plan to build a city" – tying up with our theme of procreation, but also the past, in the shape of a fossil – from which "creatures never seen or named" may burst forth. The egg reminds us of that other famous egg

in one of Piero Della Francesca's paintings, which is seen by the viewer, but not by those inside the painting. It hangs fragile, mysterious, metaphysical, suspended just above the Madonna's head, in perfect equipoise, the alpha and the omega of the created world and of the memory of its creation. In Uppal's strangely beautiful poetry, the egg is, however, a much more active presence, in a constant state of permutation – it can be anything from an atom or a cell to a planet or, ominously, a bomb; and as life itself, it is mysterious, surging, always potentially violent, explosive, condensed. Every cell is the universe compressed; every atom is all energy contained and every fossil all memory inscribed.

*Confessions* will, sooner or later, enter the main body of contemporary Canadian poetry because of its remarkable design, its sweeping treatment of time, stretching in directions beyond the humanly comfortable, seemingly stable and orderly world. It dares the blood and its memory; it uses and abuses all the categories and it turns a myriad of sub-atomic notions into compelling poetry.

## SEGNALAZIONI

numero sarà più ampiamente recensito nel prossimo.

---

Matt Cohen, *Elizabeth and After*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada, 1999

---

Il romanzo si annuncia con una frase famosissima da *Anna Karenina* di Tolstoy: "Tutte le famiglie felici si assomigliano, ma ogni famiglia infelice è infelice in un suo modo particolare". *Anna Karenina*, insieme a Jane Eyre, ricomparirà nelle pagine della narrazione, ma sarebbe un peccato dire come e perché. *Elizabeth and After* è un romanzo ambientato nel passato recente e nella contemporaneità in una piccolissima e in un certo modo pittoresca cittadina rivierasca dell'Ontario, toccata da tutti i superficiali, ma invadenti, segni della modernità, e nello stesso tempo tenuta insieme dall'antico, dal passato costitutivo. Il contrappunto passato-pre-

sente, articolato con leggerezza, e con sapienza narrativa, è la linea guida del libro. Elizabeth, figura centrale forte e non priva di enigmatica, compare a un buon terzo dall'inizio del romanzo. Matt Cohen non è un autore facile da collocare; amante del fantastico, come del comico, sobrio e austero nel tragico, esploratore di generi diversi, i suoi numerosi romanzi (e non solo) sono vastamente apprezzati in Canada e all'estero, dove sono stati tradotti, tra l'altro, in tedesco, francese, spagnolo.

---

Alistair MacLeod, *Island: The Collected Stories of Alistair MacLeod*, Toronto, MacClelland & Stewart, 2000

---

Il volume contiene sedici racconti, i sette di *The Lost Salt Gift of Blood* (1976), i sette di *As Birds Bring Forth the Sun* (1986), e inoltre *Island* (1988), tra i favoriti, e *Clearances* (1999), che era stato presentato al pubblico canadese in trasmissione radiofonica prima di comparire a stampa. Quasi tutti i racconti di MacLeod sono pubblicati in italiano da Frassinelli (una recensione compare in questo stesso

numero di *Tolomeo*), i restanti sono usciti in antologie o sono già in corso di pubblicazione su riviste. Il primo romanzo di MacLeod, *No Great Mischief*, pubblicato da circa un anno in Canada, è recensito in questo numero di *Tolomeo*. La traduzione italiana di *No Great Mischief* uscirà all'inizio del 2001 da Frassinelli.

---

Rosella Mamoli Zorzi (a cura di), *Attraversare gli Oceani - Da Giovanni Caboto al Canada multiculturale*, Venezia, Marsilio, 1999.

---

È una raccolta di saggi di argomenti vari di studiosi italiani e canadesi, frutto dei convegni organizzati per celebrare i cinquecento anni della scoperta del Canada da parte di Giovanni Caboto. I saggi sono preceduti da brevi presentazioni accademiche e da una breve introduzione di Mamoli Zorzi. Nelle prime due sezioni del libro sono rappresentate soprattutto prospettive storiche, geografiche e culturali in senso lato, tra i quali *New Documents on Giovanni Caboto* di Edoardo Giuffrida, *From John Cabot to Giovanni Caboto* di Jack Diamond, e *Caboto as a Contested Ethnic Icon* di Robert Perin; mentre nella terza i contributi sono di carattere letterario, dal *Crossing the Oceans for Islands of Mystery, History, Self-Recognition* di Sergio Perosa al *Crossing the Oceans: from Giovanni Caboto to Michael Ondaatje* di Rosella Mamoli Zorzi.

---

Leon Rooke, *The Fall of Gravity*, Toronto, Thomas Allen Publishers, 2000

---

È l'ultimo romanzo di Rooke, scrit-

tore prolifico e affascinante, già noto in Italia attraverso alcuni dei suoi bellissimi racconti, usciti in traduzione italiana a cura di Gorjup, con il titolo *Narciso allo specchio*, nel 1995 (recensione in *Tolomeo*, N.1). Lo stesso Gorjup ci ha scritto a proposito di questo romanzo: "The fascinating story about father and daughter looking for a disappeared mother takes the reader through the interior pathways of the North American society's collective unconscious at the close of the last millennium. In the typical Rookean manner, the story is funny, outrageous and poignant, zeroing in on the life of an ordinary family". Annunciato troppo tardi per questo numero, *The Fall of Gravity* sarà recensito nel prossimo.

---

Joan Skogan, *Moving Water*, Vancouver, Porcepic Books, Beach Holme Publishing, 1998

---

È un romanzo veramente di terre lontane, scritto e ambientato in British Columbia, dove Skogan vive sulla letterariamente famosa Gabriola Island. Il titolo *Moving Water* è carico di significati: "Moving water changes everything it finds" (la frase si ripete identica alla fine del primo capitolo); più avanti leggiamo: "There is nothing to be done about the tide except to know its power". Rose Bachmann Bruce, tessitrice di storie, è protagonista di una narrazione, che, pur procedendo in terza persona, la mantiene sempre al centro. Non è esatto definire, come è stato fatto, questo romanzo prosa paoetica, ma certamente il linguaggio è pieno di poesia, e la struttura è rapsodica, tenuta insieme

da intensità dell'intelletto e dell'emozione. Non è un romanzo riassumibile con facilità, meglio definibile, forse, come un viaggio narrativo nel tempo di una vita, e nello spazio libero, ma saldamente ancorato alla regione: come tutto ruota attorno a Rose, tutto lo spazio ha senso e significato, riferito alla costa nord del Pacifico.

---

*Meridiani - Canada*, XIII, N.88, Editoriale Domus, Maggio 2000 (direttore Massimo Jevolella).

---

È un numero monografico, interamente dedicato al Canada. Contiene un grandissimo numero di fotografie estremamente interessanti e bellissime, soprattutto quelle che seguono il lungo corso del fiume San Lorenzo. Ci sono articoli di genere vario, geografico e culturale (musica, cinema, pittura). Brevissimo, pirotecnico, e necessariamente impreciso, l'articolo sulla letteratura in generale; la letteratura è rappresentata, però, anche nel particolare, da un racconto, breve e intenso, di Alistair MacLeod, *Il ritorno* (*The Return*), tratto da *The Lost Salt Gift of Blood* (dalla raccolta del 1976, non dalle 'Collected Stories' dallo stesso titolo del 1991, dove il racconto non presente).

Al numero della rivista, non vendibile separatamente, è accluso il volume *Indiani*, a cura di M. Jevolella. Informativo, illustrato da fotografie molto belle, contiene pagine interessanti. Tra gli autori Luca Codignola, Luigi Bruti Liberati, Anna Folli, e molti altri.

Francesca Romana Paci

# Caraibi

La scrittura di Jean Rhys è certamente da vedere nell'ambito di un modernismo selettivo che privilegia la forma breve sia nel racconto che nel romanzo e la contrappone al grande affresco che dovrebbe, almeno in teoria, mostrare personaggi e sfondi sociali differenziati. Ma anche nella forma breve o ellittica del romanzo e del racconto il tratto sottile e sicuro del disegno di Jean Rhys evidenzia la conflittualità sociale e la gerarchia dei poteri. *Wide Sargasso Sea* (1966) è un capolavoro di stile quasi epigrafico: la frase lapidaria mantiene, nei confronti di ciò che viene rappresentato, una distanza evocativa e la raffigurazione artistica è raffigurazione *sub specie aeternitatis*. Da qui il carattere straordinario della narrativa rhyssiana, la sua anomalia di scrittura d'arte, di strumento affilato atto a tracciare una visione e, proprio per questo, a mostrare con nitore non privo di crudeltà "lo splendore del vero".

Se durante la vecchiaia la forma breve si era imposta all'autrice di necessità, essa tuttavia rispondeva a una vocazione già evidente nei difficili inizi di Jean Rhys: era stata il punto di partenza di *The Left Bank* e il punto d'arrivo finale di *Smile Please* e di *Sleep it off Lady*. Come dimostrano anche le lettere, la scrittura si fa via via più breve e intensa: e non è un caso che "per scaldarsi", come farebbe un concertista attento ai suoi esercizi, la Rhys scrivesse dapprima in versi quello che doveva diventare, in *Wide Sargasso Sea*, il "racconto dello straniero".

È perciò felice la scelta di Franca Bernabei, che dedica alla Jean Rhys dei racconti questa sua nuova fatica critica, e che mette a fuoco le origini di quella scrittura. Qui, gli strumenti critici e teorici sono assai affilati, e si esercitano sul tema

Franca Bernabei, *Jean Rhys e il pensiero del luogo*, Venezia, Supernova, 2000, pp. 190

Bianca Tarozzi

della identità di bianca creola che la Rhys mette in scena in gran parte dell'opera narrativa. Il discorso sulle origini si fa dunque inevitabilmente discorso filosofico sul luogo che non c'è, sulla identità contesa o contestata. In questa complessa orchestrazione critica risalta la grande erudizione di Franca Bernabei, l'ampiezza dei suoi riferimenti culturali ad altri scrittori dei Caraibi, e alle problematiche critiche della erranza e della produzione letteraria post-coloniale. Tuttavia il libro risulta anche più avvincente nei momenti in cui, deposto almeno in parte e temporaneamente il competentissimo armamentario accademico, l'autrice, affidandosi alla propria sensibilità, si inoltra audacemente e in solitudine nella impervia vitalità della scrittura rhyssiana. Sono messi quindi in rilievo, approfonditi e analizzati nei singoli testi, i motivi portanti della elusiva metafisica della Rhys: il luogo o non luogo, lo sguardo, il ritorno. Se all'inizio un eccesso di densità teorica rende difficile la lettura di *Jean Rhys e il pensiero del luogo*, la specifica analisi dei singoli racconti restituisce con pienezza l'incanto perturbante di una scrittura *artiste*. Tra tutti i racconti esaminati, quelli da cui il commento critico ricava maggior significato sono "Temps Perdi" e "I Used to Live Here Once". In entrambi i casi si tratta di un ritorno ai Caraibi di una creola bianca espa-

triata. Del primo racconto viene messo in risalto il tema dell'azzeramento dell'altro:

L'isola tutta diventa, per chi compie questo viaggio, centro di irradiazione di direzioni e di orientamento, *topos* primario di un itinerario enfatico di ri-conoscimento e di verifica della propria appartenenza. Itinerario doppiamente enfatico: perché identificandosi col luogo l'io si contrappone agli "altri", agli "stranieri" da cui vorrebbe difenderlo. E soprattutto perché, essendo originato dalla consapevolezza della perdita, esso già include in sé l'anticipazione del distacco e del rimpianto. (p. 95)

Nell'interpretazione di Franca Bernabei, il ritorno, nel racconto che si intitola "I Used to Live Here Once", subisce, rispetto a "Temps Perdi", un ulteriore angoscioso "giro di vite":

Il tema dell'azzeramento dell'altro già individuato in "Temps Perdi" è qui riproposto dunque come prefigurazione di un percorso in cui l'io creolo, soggetto a "normalized knowledges and disciplinary powers" diventerà spettro di se stesso, svuotato del suo spazio "involucro" e della sua precedente identità: diventerà, in altre parole, una cittadina britannica. (p. 105)

Qui l'estraniamento è doppio, e infatti Jean Rhys usa per tutto questo racconto la terza persona, mentre in "Temps Perdi" aveva preferito la prima. La vicenda è inoltre sospesa in una dimensione onirica, fortemente resa fin dall'inizio da un cielo vitreo, da un riconoscimento parziale e turbato. Ci si può chiedere, e Franca Bernabei se lo chiede, chi siano i *revenants* del racconto: la cittadina britannica che rivisita i luoghi magici dell'infanzia, o i due bambini chiusi in uno spazio non

comunicante ed altro. Qui non avviene alcun riconoscimento: nel regno del perturbante gli sguardi non si incontrano.

Altrove Franca Bernabei sembra riconoscere alla eroina di Jean

Rhys una possibile riappropriazione di sé, la riconquista di una identità individuale: e ciò avviene nella rievocazione dell'albero di mango, del *clove tree*, dei vestiti e delle canzoni. Una rievocazione

che, accompagnata dalle note della *Valse Triste* di Sibelius, segna con lacerante malinconia in "Temps Perdi" il lungo addio della scrittrice creola al proprio passato caraibico.

# Galles

Il Galles è oggi il paese del Celtic Fringe britannico che vanta il maggior numero di parlanti bilingui: laddove in Scozia ed in Irlanda un processo di "colonizzazione interna" più aggressiva ed una drammatica storia di emigrazione di massa hanno assottigliato gradualmente il numero dei celtofoni, il Galles è riuscito – se non ad arrestare – quanto meno a limitare l'inesorabile processo di anglicizzazione ed assimilazione al "centro" nel corso di ben otto secoli di subordinazione politica e culturale, e a conservare sino all'ultimo scorcio del XX secolo – contrassegnato, almeno in Gran Bretagna, da un nuovo interesse e rispetto per le molte culture autoctone e non che ne formano il complesso mosaico – una straordinaria ricchezza e vivacità letteraria, di cui il presente volumetto, il secondo sulla poesia gallese pubblicato dall'editrice Mobydick (*Assemblea di poeti* risale appena al 1998), offre una generosa e convincente prova.

L'antologia (con testi in gallese e traduzione a fronte) introduce l'opera di undici poeti viventi (Gareth Alban Davies, Bobi Jones, Gerallt Lloyd Owen, Alan Llwyd, Menna Elfyn, Mihangel Morgan, Iwan Llwyd, Emyr Lewis, Gwyneth Lewis, Twm Morys, Elin ap Hywel, presentati per ordine di età, dal più anziano, nato nel 1926, al più giovane, del 1962) – attraverso una scelta delle loro poesie in lingua *Welsŵ*. La curatrice – gallese essa stessa e responsabile, tra le molte altre cariche, del progetto "La letteratura gallese all'estero" finanziato dal Welsh Arts Council – traccia una breve e preziosa introduzione alla poesia del suo paese dagli anni '60 ad oggi, evidenziandone temi ed elementi stilistici e distinguendone le principali tendenze e correnti. Ne emerge con chiarezza un

Sioned Puw Rowlands (a cura di), *I nuovi bardi. Poesia gallese contemporanea*, trad. it. di Andrea Bianchi e Silvana Siviero, Faenza, Mobydick, 1999, pp. 188

Carla Sassi

quadro per molti versi accostabile a quello della Scozia contemporanea (anch'essa una "colonia interna" non interamente affrancata, che oscilla tra la fierezza della propria individualità nazionale ed una ormai diffusamente accettata sovra-identità "britannica"), dove il peso della "tradizione" e la ricerca di continuità con un passato da difendere e da proteggere contro la dilagante anglicizzazione appaiono talora sconfinare nel "conservatorismo" e nel desiderio (quanto mai rischioso ed insito in ogni nazionalismo) di un ritorno alla "purezza" delle origini. Un rischio tuttavia che i testi inclusi ne *I nuovi bardi* sembrano saper evitare: anche per i poeti che privilegiano le forme tradizionali gallesi – quali il *Cynghanedd* e lo *strict metre* – il passato rappresenta solo uno dei molteplici punti di focalizzazione e non un alibi di chiusura alla sperimentazione o alle istanze contemporanee (e tanto meno una celebrazione nostalgica di un mitico, "integro" tempo antico): i testi antologizzati accolgono i termini e i ritmi del linguaggio urbano, i temi e gli oggetti del quotidiano "omologato" della Gran Bretagna di oggi – dalla cultura rock a quella televisiva e del cinema – sfidano le regole patriarcali sottese alla tradizione rurale (che per antica consuetudine riconosce nel bardo una

figura maschile) introducendo voci femminili che rivendicano il proprio spazio ed il proprio linguaggio. Inevitabilmente, come avviene in ogni cultura minoritaria, la poesia non rinuncia a riflettere su sé stessa, sull'antica tradizione che la ispira, sulla propria precarietà e marginalità, sul proprio passato e sull'incerto futuro, sulla definizione stessa dell'identità nazionale e sul suo rapportarsi quotidiano con la cultura e la lingua dominanti. I testi inclusi ne *I nuovi bardi* ci introducono per la prima volta in un mondo estremamente complesso, ricco, articolato, affascinante, troppo a lungo "taciuto" dalla critica anglo-centrica che l'accademia italiana ha ossequiosamente abbracciato sino a tempi recenti. Alla curatrice e ai traduttori va quindi il non trascurabile merito di avere rivelato al lettore italiano l'esistenza di un territorio ancora inesplorato.

Le versioni italiane di Bianchi e Siviero sono scorrevoli ed accattivanti, anche se chi scrive la presente recensione – da anglista digiuna di alcuna conoscenza del gallese – non può purtroppo aggiungere molto a questa semplice e diretta constatazione. Ma anche chi fosse nella felice condizione di conoscere la lingua gallese oltre a quella inglese e all'italiana si troverebbe comunque impossibilitato ad esprimere una valutazione più articolata in questo senso: l'antologia infatti non include quelle versioni inglesi (in alcuni casi ad opera degli stessi poeti) che i traduttori italiani hanno utilizzato come "ponte linguistico" tra il gallese e la loro lingua madre. Una nota introduttiva a cura degli stessi Bianchi e Siviero ci informa peraltro con onestà e precisione che i testi in italiano sono frutto di un complesso ed entusiasmante "laboratorio lin-



guistico" che ha coinvolto traduttori ed autori in una fruttuosa interazione, al punto che ciò che rappresentava un "limite" (il non potere accedere direttamente alle poesie originali) "si è dimostrato portatore di una libertà senza confini". Non dubitiamo affatto della competenza e

della serietà dei traduttori e dei loro autorevoli collaboratori, né della straordinaria esperienza rappresentata dal loro "laboratorio", né tantomeno della liceità di tale operazione: è proprio per questo che lamentiamo l'omissione di un prezioso "passaggio" del loro lavoro, una

documentazione dovuta e necessaria ai fini di una giusta valutazione/valorizzazione del percorso da loro scelto, ma anche una documentazione doverosa nei confronti del lettore, cui deve essere concessa la libertà di scorgere gli altri (infiniti) possibili percorsi.

# India & Pakistan

**A**ugatora è una parola che in alto tedesco antico indicava la finestra e che poteva significare sia "porta dell'occhio" che "apertura a forma di occhio". Sujata Bhatt ne fa il titolo ambiguo e misterioso della sua più recente raccolta di poesie chiedendosi le ragioni che hanno determinato la scomparsa di questo termine a vantaggio, nelle lingue europee, dei derivati di *windauga* ("occhio del vento" cfr. l'inglese *window*) o dei termini discendenti dal latino *fenestra* (di timo incerto non indoeuropeo, cfr. il tedesco *fenster*). Nella poesia omonima si legge:

*Augatora / the gate opening towards the sun - / eyes watching for the wind. // Keep an eye on the house. / Keep an eye on the child. / Don't let the child fall out of the window. / Don't throw your house out of the window. // For outside there's the mud. / the bog- // Is that why they changed / to Fenster, to keep out / the mud?*

L'etimologia di *Augatora* rimanda quindi a un movimento visivo dall'interno all'esterno, uno sguardo su paesaggi reali o immaginati, ma, allo stesso tempo, anche un movimento dall'esterno all'interno, una breccia che collega i *landscapes* e i *cityscapes* con la geografia interiore. Paesaggi che, in modo simile al vento in una casa, penetrano e s'affacciano, invasi, all'occhio della memoria.

Questo procedimento di uscita-entrata, di interscambio, porta a un necessario, ma doloroso confronto dell'individuo con il succitato *bog* (termine molto caro a Heaney, uno dei "poeti di riferimento" di Sujata Bhatt), con il mondo esterno che invece rimane escluso dalla *Fenster*. Solo da questo confronto con il "fuori", solo attraverso la negoziazione, la cessione di parti del "dentro", della propria identità culturale, avviene, nel dolore, la vera crescita umana e sociale.

È questo il senso profondo dei viaggi raccontati in queste poesie. I luoghi descritti, che vanno da quelli, ineludibili, dell'India nativa (Sujata è nata ad Ahmedabad nel 1956), ma anche città così differenti e lontane tra loro come Durban, Riga, Ёódÿ, New Orleans, Gerusalemme, New York, Barcellona,

Sujata Bhatt, *Augatora*,  
Manchester, Carcanet, 2000,  
pp. 108

Andrea Sirotti

Amsterdam, sono messi a contatto con il bagaglio di esperienze emotive e intellettuali dell'autrice, col risultato di produrre frutti intensi e splendidamente "meticci", genuinamente interculturali.

Ogni luogo è poi permeato da una lingua. Sujata Bhatt, artista poliglotta e apolide per eccellenza, sente in ogni idioma (antico o moderno) forti connotazioni emotive e affettive. Il gujarati, lingua madre tenera e musicale; il marathi e l'hindi, lingue sorelle e sodali che condividono il medesimo destino migratorio; l'inglese, sorta di "lingua padre" amatissima e tirannica, onnipotente e impositiva, vista nelle due versioni complementari dell'americano, imparato da piccola nelle strade di New Orleans, e del britannico, appreso in un collegio di monache a Poona e poi frequentato come lingua di elezione artistica (Sujata Bhatt pubblica per Carcanet, una casa editrice inglese); infine il tedesco, lingua dell'amore e della vita quotidiana (la poetessa vive a Brema col marito tedesco e la figlia). E poi tutte le altre lingue (in questa raccolta compaiono anche, tra le altre, l'italiano, lo spagnolo e il danese), che uniscono, determinano e fecondano, ma con la stessa facilità possono anche violentare, escludere, far sentire stranieri.

Nella poesia della Bhatt c'è tutto questo amore e tutto questo dolore.

In questa raccolta, divisa in cinque sezioni, l'autrice giunge a una maturazione espressiva e un'ambiziosa complessità artistica che nelle precedenti tre raccolte non era ancora completamente raggiunta. La tipica sensualità della Bhatt che si esprimeva nelle sillogi precedenti in un ricco caleidoscopio di colori, suoni, odori, sembra acquistare in questo libro una maggiore consapevolezza storica e artistica, un'ispirazione più profonda e varia.

L'ultima sezione, "Ars Poetica" si configura come un'esplicita riflessione sulla propria arte da parte di un'autrice che sembra aver trovato la necessaria autoconsapevolezza letteraria (vedi le poesie *Ars Poetica*, *Meeting the Artist in Durban*, *A Poem Consisting Entirely of Introductions* e soprattutto l'efficacissima *The Multicultural Poem*, vero manifesto di poetica postcoloniale e postmoderna:

*it has to do / with movement - // how the tongue must change / its colour for every language - / little chameleon bruised by your teeth / Pull it out, pull it out, the silence // the silence between / the cadence and the syntax -(...) it has to do / with the space between, the tone / between, the kiss and the come).*

Vi è poi, rispetto alle prime opere, un più spiccato senso della storia, intesa come la somma delle piccole storie personali che fanno da paradigma alla Storia, nella più felice tradizione della letteratura indiana contemporanea. Vedi soprattutto le poesie della seconda sezione ("History is a Broken Narrative") come *Surus to Hannibal*, *Partition* e *The Pope, Tito and the WHO*. In quest'ultima lirica la strana triade costituita dal Papa, da Tito e dagli WHO, noto gruppo rock inglese degli anni '60, suonano agli orecchi dei bambini indiani come un oscuro *mantra* occidentale connotato, al tempo stesso, sia dalla paura che dalla speranza (di un cambiamento?):

*The Pope, Tito and the WHO / were mentioned over and over / again on All India Radio - / Akashvani - Those days, / it seemed the whole world / consisted of the Pope, Tito and the WHO / (...) there was so much hope in the voice / that said 'The WHO...' / even the children became quiet / and waited to listen for more. (...),*

fino all'imprevedibile finale:

*Then the boy announced / he would become the Pope; / the girl wanted to be a doctor - / and Tito remained a mystery*

Per quei lettori che avevano amato le prime raccolte, questa collezione può apparire a una prima lettura forse un po'inequale negli esiti e meno ricca di quella spontaneità sensuale e naturale che caratterizzava soprattutto *Brunizem*, il bellissimo libro d'esordio. Tuttavia alcuni

episodi ci paiono pervasi dalla stessa felice sensualità sonora, molto "orientale", già presente ad esempio nelle poesie *Search for my Tongue* e *The Kama Sutra Retold*, contenute nella raccolta del 1988. Eccone alcuni:

Already you have changed / the skin along my thighs, / my hips - the bones beneath / my face. Already you have changed / my sleep, my language, my mouth - you have changed / the way I kiss you back. / you have changed my hunger / to match yours. (*Jane to Tarzan*);

Look for me, mother, look / because I

won't become a flower. / I won't turn into a butterfly. / And I am not a part of anyone's song. (*Voice of the Unwanted Girl*);  
But now they've taken off / in their own, fire-red, hot air balloons: / Giant fireballs that dare to compete with the sun. / Who can look after the roses when the sky / ripples and throbs with so much passion? / (...) / Yesterday's sunflower stares and stares. / The birch trees twitch restless / and can't get rid of their spores. / Only the children speak gently / as they collect snails / and line them up along the stone wall. (*Looking Up*).

A cinque anni dalla pubblicazione di *The Stinking Rose*, raccolta interessante, ma criticabile per la sua eccessiva ossessione monotematica (quasi tutte le poesie ruotavano attorno all'importanza, a vari livelli, dell'aglio), le poesie di *Augatora* si presentano senz'altro come una tappa significativa in direzione di un sensibile progresso artistico. Una crescita poetica che non rinuncia alle prerogative che avevano fatto (e fanno) di Sujata Bhatt una delle più interessanti voci emergenti del panorama poetico in lingua inglese.

**A**tre anni di distanza dall'uscita de *Il buio non fa paura* di Shashi Deshpande, l'editore Theoria pubblica nella collana "Gli Altri" l'ultimo dei romanzi della scrittrice indiana, *Questione di tempo*. Uscito in India nel 1996, si contraddistingue come un'opera di squisita levatura tecnica, con una trama che fa luce sulle vicende di un'intera famiglia indiana (la scelta dell'editore italiano di raffigurare nelle prime pagine l'albero genealogico da cui discende la protagonista è indovinata) in un arco di tempo di circa un secolo. Metafora di questo intreccio di personaggi è la casa patriarcale, che fornisce il palcoscenico a gran parte delle vicende e, significativamente, figura nell'incipit e nel finale gotico del romanzo.

Il racconto prende spunto da un episodio a sorpresa: Gopal abbandona la moglie Sumi senza plausibili spiegazioni. Un dissidio interiore inesprimibile lo conduce a desiderare un cambiamento radicale, all'apparenza non giustificabile: il rapporto coniugale pareva infatti quasi idilliaco. Né la moglie riesce a provare astio nei suoi riguardi, pur se le conseguenze di tale atto non saranno marginali. Per iniziare infatti, sarà costretta a traslocare e a tornare nella casa dei genitori insieme alle tre figlie. Aru, la primogenita diciottenne, diventa personaggio centrale, additata dalla voce narrante addirittura come protagonista; il dolore per la situazione famigliare e la responsabilità nei riguardi

Shashi Deshpande, *Questione di tempo* (ed. orig. *Matter of Time*, 1999), trad. it. di Serena Betti, Roma, Theoria, pp. 280

Pier Paolo Picciucco

della madre faranno di lei la figura "maschile" all'interno del nuovo nucleo domestico, forgiando un carattere volitivo, energico e risoluto, quasi un contraltare del padre ascetico e idealista, (troppo) poco legato a questioni pratiche. Non a caso, sarà proprio lei ad incarnare con maggiore fermezza la reazione a Gopal.

Deshpande si conferma autrice di notevole spessore nel delineare con assoluta chiarezza i conflitti e i dilemmi dell'animo umano: ritornata nella "Grande Casa", così come questa viene definita nel romanzo, Sumi si troverà costretta anche a confrontarsi col reciproco silenzio che ha da sempre dominato la vita dei genitori. In tali frangenti, viene a galla la sua complessa situazione; la lotta di Sumi, infatti, si prospetta come una doppia sfida nel passato e nel futuro. Da una parte, dovrà "leggere" il vissuto dei propri genitori e, implicitamente, della grande famiglia; dall'altra è costretta a cercare una nuova identità di capofamiglia, indipendente e in grado di badare alle necessi-

tà economiche delle figlie. Il finale, in modo speculare agli eventi che aprono la trama, è a sorpresa, e preferisco lasciare al lettore la giusta *suspense*.

Dal punto di vista tecnico, il romanzo denota una notevole dose di zelo e perizia da parte della scrittrice indiana. La voce narrante appare come onnipresente ma non onnisciente (per gran parte del romanzo, almeno) ed è caratterizzata da focalizzazione variabile. La scelta di narrare gli episodi al presente indicativo, in uno stile asciutto, ben si addice alla precarietà di una serie di circostanze ed esprime al meglio l'incertezza nella quale si trovano a vivere vari personaggi. Rimane tuttavia la sensazione che Deshpande si lasci — come dire? — prendere la mano dalla fiducia nei propri mezzi verso la fine del romanzo; la coscienza narratrice, rimasta nell'ombra per gran parte della trama pur se padrona della scena, diventa forse troppo autoritaria e presente nel finale.

Infine una nota sulla traduzione di Serena Betti: non c'è dubbio che il compito sia stato affrontato con una certa cura ma è altrettanto evidente che la conoscenza specifica assai precaria del contesto indiano penalizzi in qualche misura il lavoro. Ne è chiara prova il glossario, talora impreciso e approssimativo. Ma questa, a parziale discolta della traduttrice, è purtroppo la norma che vale in Italia per la narrativa indoinglese pubblicata dai piccoli editori.

**L**eggendo i racconti di Jhumpa Lahiri, insigniti del premio Pulitzer 2000, mi sono tornate alla mente le storie scritte a metà degli anni '80 da Bharati Mukherjee. Qui come lì, i personaggi principali sono indiani emigrati negli USA o in Canada, ma le differenze ci aiutano a capire cosa è cambiato nella diaspora indiana nello spazio di una genera-

Jhumpa Lahiri, *The Interpreter of Maladies*, London, Flamingo, 1999, pp. 198; trad. it. di Claudia Tarolo, *L'interprete dei malanni*, Milano, Marcos y Marcos, 2000, pp. 230

Shaul Bassi

zione. Nei personaggi di Mukherjee (nata a Calcutta nel 1943 e poi vissuta negli USA), l'India era sempre latente, celata sotto spoglie occidentali, ma la sua voce malinconica si faceva sempre sentire, un paese in cui non si desiderava tornare ma che continuava a manifestarsi. La memoria dominava la narrazione. Nei racconti di Lahiri (nata a Londra nel

1967 da genitori bengalesi e cresciuta nel Rhode Island) l'India è osservata da lontano e attraverso emigranti di mezza età.

In "A Temporary Matter" che apre la raccolta, Shabha e Shukumar approfittano di un ricorrente black-out serale per riannodare un rapporto coniugale che si è spezzato dopo la perdita di un figlio al momento del parto. Seduti sugli scalini della loro casa di Baltimora, salutano con un cenno i Bradford (ricordate la numerosa, americanissima famiglia del telefilm?) che li invitano a una passeggiata. In questa piccola vignetta si misura la distanza dal mondo di Mukherjee. I Bradford vedono nei loro vicini indiani quello che essi sono in effetti diventati: una tipica famiglia statunitense suburbana. I loro problemi non sono il razzismo, la nostalgia o l'adattamento culturale ma quelli di una famiglia nucleare, media che vede naufragare il proprio matrimonio dopo un lutto mai elaborato.

I personaggi di questi racconti sono accademici, professionisti che amano i buoni ristoranti e i party. È noto che gli indiani rappresentano la comunità (o meglio, le comunità) più facilmente integrate nel tessuto economico e sociale degli Stati Uniti, grazie al loro alto livello di istruzione. Non è forse azzardato suggerire che gli indiani stiano scrivendo il capitolo più recente della storia della narrativa borghese occidentale, che rispetto a quelli passati ha in più la grande novità dell'ibridismo culturale.

Con l'unica eccezione di "A Real Durwan" e di "The Treatment of Bibi Haldar", lo sfondo naturale delle storie è l'autunnale atmosfera della vecchia America del New England e l'India si manifesta come una dimen-

sione altra. In "When Mr. Pirzada Came to Dine" la narratrice Lila rievoca quel tempo da bambina in cui la sua famiglia accoglieva ogni sera per cena. È il momento in cui India e Pakistan si danno guerra per il Bengala Occidentale che presto diverrà Bangladesh. Ogni sera Lila osserva i genitori condividere con l'ospite, un minuto professore di nome Pirzada, la sua sottile angoscia per la moglie e le sette figlie lasciate a Dacca. Lila, bambina americana, non capisce perché Pirzada, che parla come i suoi genitori e a loro assomiglia, non sia "indiano" come loro. La sera di Halloween è lei a insegnare a Pirzada come si scava la tradizionale zucca, ma l'improvvisa notizia dell'imminenza della guerra provoca un involontario gesto maldestro da parte dello scolaro. Scavata sulla zucca è ora un'espressione di sbigottimento che misura la distanza tra la pacifica routine americana e il disastro della guerra asiatica.

Il divario tra la cultura degli indiani americanizzati e quelli in patria si può misurare nel bellissimo racconto che presta il titolo alla raccolta, "The Interpreter of Maladies". Mr. Kapasi è incaricato di guidare la famiglia Das, fresca di arrivo dalla loro casa nel New Jersey, nella visita del Tempio del Sole a Konarak, ma questo non è il suo unico impiego. Durante la settimana, Kapasi, un tempo cultore di molte lingue anche europee nel sogno di diventare l'interprete di diplomatici e dignitari, aiuta un dottore traducendo dalla lingua gujarati i malanni dei suoi pazienti. In questa patinata famiglia americana, Kapasi scorge un riflesso delle sue passate aspirazioni, ma, trovatosi inaspettatamente a quattr'occhi con la signora Das, scopre che anche lì si annida più

di un malanno (e di più non diciamo per non rovinare la sorpresa).

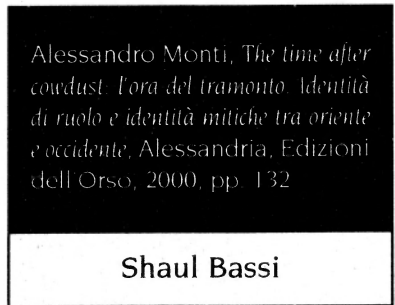
Incentrate su singole donne, diversissime tra loro, sono "Sexy" e "Mrs. Sen's". Nel primo la giovane Miranda allaccia una relazione con un uomo indiano e cerca in tutti modi di penetrare il mistero della moglie indiana. Nel secondo la signora Sen, all'apparenza ben più vecchia dei suoi trent'anni, fa la baby-sitter al piccolo Eliot, nonostante il vistoso handicap di non saper guidare. Donne protagoniste (sfortunate) anche nei già citati racconti di ambientazione indiana, mentre ben più frivola è la vicenda della coppia di "This Blessed House", che si ritrova a vivere in una casetta dai cui recessi continuano a spuntare icone cristiane. A chiudere il volume è "The Third and Final Continent" che, attraverso la storia di uno studente indiano che affitta una camera da un'americana ultracentenaria, cuce insieme i tre luoghi dell'autrice: India, Inghilterra e Stati Uniti.

In ciascuna di queste nove storie di vita più o meno ordinaria, in cui la riflessione silenziosa dei personaggi prevale sui dialoghi, le parole di Lahiri si incidono sulla pagina nella loro precisione cristallina.

Di fronte a un profluvio di letteratura indiana che sgorga dai rubinetti dell'editoria americana, che di recente ha dimostrato il suo alto gradimento per un'India esotica e sensazionale, quello di Jhumpa Lahiri è un esordio al di sopra di ogni sospetto. E per alcuni racconti si parla già di una versione cinematografica con l'interesse dichiarato di Mira Nair (*Salaam, Bombay!*, *Mississippi Masala*) e di Buddhadeb Dasgupta, premio per la regia all'ultimo Festival del Cinema di Venezia.

**I**cinque saggi, densi e illuminanti, di Alessandro Monti costituiscono altrettante sfide alla linearità solo apparente di alcuni testi anglo-indiani e indiani (Kipling soprattutto, ma anche Mulk Raj Anand e R.K. Narayan). Il risultato dell'analisi è il rivelarsi di una ricchissima stratificazione linguistica e culturale racchiusa in una lingua letteraria anglo-indiana nella quale confluiscono e si alimentano a vicenda l'indiano e l'occidentale, il mitologico e il quotidiano, il letterario e il colloquiale.

In una brillante operazione di rab-



**Shaul Bassi**

domanzia culturale, Monti riesce a individuare all'interno di alcuni testi delle correnti mitiche e letterarie sotterranee e a farle sgorgare così da

irrorare di sensi inattesi termini o locuzioni che al lettore comune possono sembrare "innocui".

La chiave di tanta ricchezza si trova nelle peculiarità dell'Indian English, una lingua che non è affatto, come si potrebbe pensare, un inglese farcito di inserti lessicali indiani. Monti ci mostra con grande efficacia come l'incontro tra inglese e lingue indiane (sanscrito e la hindi) non vada inteso come il risultato di un'addizione bensì come il prodotto di una moltiplicazione. Soprattutto nel caso di Kipling, i racconti contengono un

vero e proprio idioletto particolare, quello che Monti chiama un "plusvalore semantico" che si aggiunge di volta in volta al senso primario della narrativa.

Per chiarire ulteriormente questo importante aspetto, può tornar utile un confronto con la letteratura indoinglese più recente. Questa ci ha abituati – assuefatti, vien da dire – a un inglese punteggiato qua e là da alcuni lemmi indiani che servono solo da sigillo di garanzia DOC, siano i tanti piatti indiani che la voga per certa letteratura etnica ci ammanisce o superficiali citazioni delle feste e delle divinità celebrate in questa o quella casa.

Il corpus letterario analizzato da Monti ci offre una situazione speculare: il termine indiano non è un semplice "effetto di realtà" o un dettaglio esotico, ma un moltiplicatore di senso, un prisma capace di rifrangere significati diversi grazie alla sua pregnanza e alla sua continua ricontestualizzazione. "Un lemma di Indian English è insieme se stesso (ovvero ciò che denota) ma anche qualcosa di differente, ossia la sua connotazione in un ambito culturale e stilistico di natura antinomica" (p. 24). E questo fenomeno non si ferma a questo stadio, ma investe anche termini provenienti dallo Standard English, che calati nel contesto indiano si trasfigurano e aumentano il loro carico semantico. Ecco quindi che un termine di origine indiana, innestato in ambito coloniale, viene connotato da un'intonazione parodica, mentre, viceversa, un lemma in inglese standard può essere ricalcato (o sovra-determinato) da un nucleo lessicale sanscrito. In questa traduzione interlinguistica "prevale quindi un effetto di 'estensione' che sovrappone una casualità mitico-epica alla semplice casualità di superficie" (p. 24).

Giovanissima. Ha 27 anni ed è al suo secondo romanzo, Kamila Shamsie si presenta al pubblico italiano con un'opera che ha il sapore delle spezie, di ricette non necessariamente esotiche ma che si rendono complici di storie d'amore difficili. Una donna dell'alta borghesia, di lignaggio regale, scappa con un cuoco. Lo zafferano e il sale, appunto. Il nobile e il *déclassé*. Così come il sale non può mancare in un piatto che altrimenti risulterebbe insipido, allo stesso modo il sale

Il riferimento mitologico raramente è palese; molto più spesso esso si cela e coesiste secondo quella logica della cultura induista che "never seems to have known an absolute distinction between the factual (with its pitiless closures) and a meta-representational vision of reality", come scrive lo stesso Monti nel suo saggio "Representing the Worlds" (incluso nel volume *Co-terminous Worlds* recensito in questo numero de *Il Tolomeo*).

Il terreno privilegiato da Monti è quello dei racconti di Kipling, di cui si ricorda anche la bella edizione italiana da lui curata (*Racconti dell'India, della vendetta e della memoria*, 2 voll., Mondadori, 1987).

Questo studio comincia con l'analisi di "The Wish House" di Kipling, in cui la storia della donna che per salvare l'uomo della sua vita prende su di sé il suo male, rivela inattesi rapporti intertestuali con Chaucer e risonanze mitiche che conducono fino ad Apollonio Rodio. Come afferma programmaticamente Monti "il substrato tematico del racconto è retto da una serie concentrica di riferimenti lessicali nucleari (paronomasie), tali da generare grappoli genealogici e integrativi di senso. È tuttavia possibile procedere oltre la memoria 'tecnico-letteraria' del testo narrativo, in modo da riportare alla luce sequenze più profonde di immagini latenti (o 'addormentate')" (p. 13).

In "Beyond the Pale" Kipling racconta la storia d'amore clandestina tra l'inglese Trejago e la vedova induista Bisesa, incontrata nei bassifondi di Lahore, storia che si conclude tragicamente con l'amputazione delle mani della donna e la ferita all'inguine dell'uomo.

In una curiosa simmetria, dove il personaggio indiano della vedova rimanda alla biblica Tamar attraverso

la mediazione di Chaucer, la ferita inguinale dell'inglese Tejago viene inferta tramite un coltello, reminescente del motivo del "nástar" (coltello del chirurgo), tipica figura retorica del discorso letterario indiano e persiano (che Monti rinvia anche in un romanzo recente come *A Suitable Boy* di Vikram Seth). Semplificando grossolanamente il raffinato ragionamento di Monti, si potrebbe dire che Kipling cela nella fitta trama dei suoi racconti temi e motivi attinti tanto alla mitografia occidentale che a quella orientale che in qualche modo si influenzano reciprocamente e disturbano il loro contesto più "naturale". In questo modo le narrazioni sfuggono al loro telos originario e prendono direzioni inaspettate. Secondo Monti, Kipling aggiorna le categorie dell'esotico, presenti nella tradizione culturale inglese a partire dall'età elisabettiana (p. 63).

Nel terzo capitolo Monti si concentra invece sui colloquialismi di Kipling e quel suo "idioletto particolare... attinto alla dimensione quotidiana della parlata inglese in India" (p. 43) il cui potere sovversivo si manifesta in racconti quali "Baa Baa, Black Sheep" o "Without Benefit of Clergy": "La citazione anglo-indiana rimanda sempre a un 'carnevale' trasgressivo, rispetto ai significati che sembrano prevalere con una lettura 'di norma' di certi racconti" (p. 49).

Gli ultimi due capitoli vertono invece su due padri nobili della letteratura indoinglese. Il quarto esplora le risonanze multiple del nome Gauri, la protagonista del romanzo *The Old Woman and the Cow* (1960) di Mulk Raj Anand mentre il quinto traccia il percorso che il motivo della "camera degli sdegni" compie dall'epica classica del *Ramayana* fino al romanzo *The Dark Room* (1938) di R.K. Narayan.

Kamila Shamsie, *Sale e Zafferano*, trad. it. di Raffaella Belletti, Milano, Ponte Alle Grazie, 2000, pp. 279

### Carmen Concilio

delle storie è ingrediente indispensabile, la cui mancanza lascia dettagli inspiegabili, silenzi, sospensioni. La scrittura, quindi, fatta di ingredienti

sapientemente dosati come i migliori piatti d'alta cucina: "che dire dei silenzi che non si possono trasformare in storie? Che dire delle virgole dimenticate che ci plasmano quanto i punti esclamativi? Una volta Masood mi disse: 'Perché quando la gente si scambia le ricette non parla mai del sale?'"

Il sale è dunque ciò che manda e ciò che va cercato e l'abilità dell'autrice sta nel mantenere le trame del racconto sino alla risoluzione finale.



Le storie che s'intrecciano nel romanzo rappresentano la saga della famiglia dei Dard-e-Dil in quasi cinquecento anni di storia, dall'Impero Moghul ad oggi, passando attraverso la Partizione. Sulla famiglia grava la maledizione dei gemelli che sembrano portare sciagure di ogni tipo. E fra le molte coppie di gemelli, Alyia, la narratrice, scopre la propria quasi-gemellarità con il personaggio misterioso di Miriam: "Mariam Apa e io siamo venute in un mondo, non al mondo devo ammettere, ma in un mondo - quello abitato dai miei genitori, da Dadi, da Masood, Da Samia, da Sameer e da tutti gli altri - lo stesso giorno." Questa gemellarità imperfetta si manifesta in una differenza sostanziale. Mariam non parla, ma il suo silenzio è più loquace di qualsiasi discorso, tanto che la sua intesa con il cuoco, con cui prepara ricette deliziose e il cui cibo è l'unico che mangia, è sublime. Aya, invece è di una loquacità sorprendente, canta-

storie nata incanta i passeggeri del volo per Karachi con le storie della sua famiglia.

Romanzo in parte autobiografico, poiché Alyia non è altri che l'autrice stessa, che studia negli Stati Uniti, e ogni estate torna a Karachi, la città entusiasmante dove s'intrecciano le mille storie della nonna, quelle che risalgono al tempo in cui la famiglia viveva in India nello sfarzo di una vita agiata, scossa solo da piccoli scandali presto insabbiati, e il cui albero genealogico si dipana in modo imprevedibile, sino a quella mezzanotte in cui tre gemelli vedono la luce. Il destino di questi "figli della mezzanotte" sarà "handcuffed to history" come dice Rushdie del suo narratore, Saleem, e la famiglia si dividerà in due rami, tra India e Pakistan con la Partizione.

Il complicarsi della trama familiare così come delle trame delle storie è però alleggerito da un tono di sapien-

te ironia che liquida certi cliché femministi, per restituire ai personaggi femminili la propria natura. Gli stereotipi della bellezza vengono derisi per esempio con l'immagine di una donna dai "gomiti provocanti" e che a ben vedere risultano gomiti del tutto normali. Il silenzio di Mariam viene inizialmente deriso come una troppo letterale accettazione del ruolo tradizionale della donna, eppure Mariam ribalta questo cliché scappando con un cuoco, cosa inaccettabile nella società pakistana dove le differenze di classe sostituiscono quelle di casta. Le Zie inamidate e la Cugina Faccia di Topo sono personaggi tanto più reali quanto più divengono universali. Il talento ironico richiama alla mente ancora Rushdie, ma l'opera di Kamila Shamsie si libra con destrezza fra la tradizione del romanzo anglo-indiano e la tradizione magico realista à la Esquivel, per dirne una, e di entrambe prende ed esprime il meglio.

Nella pionieristica antologia *Modern Indian Poetry in English: An Anthology and a Credo* (1969), che si proponeva di lanciare la poesia indiana inglese come fenomeno moderno in alternativa al versificare estetizzante del passato, si ritrovano le foto che alcuni dei giovani poeti avevano inviato insieme ai loro versi. Mentre i molti autori maschi vi sfoggiano abiti e pose ostentatamente (e a volte caricaturalmente occidentali), le poche donne indossano i tradizionali sari e vengono ritratte all'interno delle loro case. Da quel poi non così remoto 1969, in cui il maschilismo indiano si intrecciava a quello occidentale, molte cose sono cambiate almeno in campo letterario: la voce della poesia indiana al femminile è forte e originale e la bella antologia *L'India dell'anima* ne è testimonianza eloquente. Andrea Sirotti ha raccolto e tradotto (in occasionale collaborazione con Rosaria Lo Russo) le opere di dodici poetesse contemporanee, corredandole di una chiara ed esauriente introduzione e di preziose note bio-bibliografiche.

La raccolta si apre inevitabilmente con Kamala Das, definita appropriatamente poetessa *naïf* e della quale sono state però scelte le poesie meno *naïf* (omettendo per esempio la celebre ma fin troppo ingenua "An Introduction"). Das, anche sulla scorta di una dolorosa vicenda personale,

Andrea Sirotti (a cura di), *L'India dell'anima. Antologia di poesia femminile indiana contemporanea in lingua inglese*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2000, pp. 216

**Shaul Bassi**

per prima si è sottratta allo stereotipo culturale della moglie indiana devota e silenziosa, affrontando con franchezza e fuor da stilemi ed eufemismi il desiderio di libertà sentimentale e sessuale.

Se a lei va il merito di aver spianato la strada, non v'è dubbio che la maggior parte delle poetesse ha seguito invece il modello di Eunice de Souza (influyente insegnante al St. Xavier college di Bombay) e della sua estetica condensativa. Das è una poetessa di aggettivi, de Souza predilige verbi e sostantivi, e meno sono meglio è. Il suo tono sommo e l'ironia pungente ("Insomma, eccola qua. / Ho ammazzo mio padre quando avevo tre anni. / Mi sono imbarcata in diverse storie / e ne sono sempre uscita male.") sembrano essersi dimostrati più congeniali alle autrici successive. È dunque il classico miraggio quello che ha dato a un recensore di questa antologia "l'im-

pressione di trovarsi davanti a una poesia che non ha le stratificazioni della tradizione occidentale" (Stefano Crespi, "Il Sole-24 Ore", 17 settembre 2000). Per verificare l'opposto è sufficiente guardare a poesie come "A Different History" di Sujata Bhatt o "Art of Pariahs" di Meena Alexander, dove temi e poetiche orientali e occidentali si intrecciano felicemente. Forse, l'osservazione di Crespi può essere utile a misurare la distanza siderale tra queste poesie e la matrice ermetica ed erudita così paradigmatica nella poesia italiana. In "Notizie dal mondo", Alexander osserva la quotidianità nella minuzia del dettaglio, seguendo la lezione americana di William Carlos Williams, ma ritraendolo nel suo isolamento ("Il vecchio dottor Willi scrive / accovacciato in veranda / a Paterson, New Jersey") se ne distacca per seguire invece una donna immigrata che vaga per New York senza liberarsi dai fantasmi del passato ("In Cambogia ho portato / la testa di mia madre in un sacco / e ho corso per tre giorni e tre notti / per un campo di riso"). Anche in Bhatt troviamo uno sguardo straniante capace di interrogare il lettore che nella poesia "Femminilità" trova un'immagine inattesa: "Ho pensato a lungo a quella ragazza / che raccoglieva sterco di vacca in un'ampia cesta rotonda").

Bhatt e Alexander appartengono a

quel folto gruppo di indiane emigrate prevalentemente per ragioni di studio e in seguito stabilitesi in Inghilterra, Canada e soprattutto Stati Uniti. Per loro l'India non è più il naturale ambiente circostante ma un'immagine della memoria. In Chitra Banerjee Divakaruni (di cui è stata pubblicata in Italia l'opera narrativa) l'esperienza dell'India è spesso mediata da un film o da una fotografia, che forniscono l'occasione della poesia. L'intero paese può arrivare a restringersi e stilizzarsi, come scrive Moniza Alvi in "Mappa dell'India", "Se fisso il paese abbastanza a lungo / riesco a sollevarlo dalla carta, / lo alzo come un lembo di pelle".

L'inserimento di Alvi, pakistana di origine e di residenza inglese (analogamente a quello di Reetika Vazirani, nativa dello Sri Lanka), ci dà la misura di come Sirotti abbia saggiamente ignorato la logica dei passaporti per registrare piuttosto la molteplicità di identità etniche, religiose, sessuali che si ritrovano nella galassia femminile del sudest asiatico. Un esempio ci viene da altri due nomi noti come quelli di Imtiaz Dharker e di Suniti Namjoshi, le quali, unite da una profonda passione civile, abitano e

descrivono mondi molto diversi. La musulmana Dharker rivolge ancora il suo sguardo ai travagli della donna relegata nel suo ruolo tradizionale di moglie, madre, suocera; Namjoshi canta con appassionata allegria il suo lesbismo.

Fino a qui si può parlare di nomi già affermati nel panorama della poesia indiana contemporanea. La curiosità e l'interesse aumentano con alcune autrici non ancora quarantenni come Gayatri Majumdar, Arundhati Subramaniam, Mary Ann Mohanraj e Reetika Vazirani. Dal punto di vista sociologico è interessante notare come le prime due vivano rispettivamente a Calcutta e Bombay, mentre le altre due insegnino presso università americane a dimostrare che la poesia è vitale sia nella madre patria che nella ormai numerosa diaspora indiana, soprattutto statunitense. Da un punto di vista tematico e stilistico ad accomunarle è un sostanziale eclettismo tematico che segna il loro svincolamento dagli "obblighi di rappresentanza" delle generazioni precedenti. Per Subramaniam la poesia può essere non un'esigenza ma una sfida davanti al *topos* della "pagina bianca" (lo sono, solo per questo istante, /

conquistador della pagina bianca. / Le mie parole trafiggono / la bianca auto-crazia del silenzio). Majumdar non risparmia la sua ironia per certi scimmiettamenti della borghesia indiana ("Gli americani lo fanno, facciamolo. / / Ogni volta che le ciglia si cretano / corriamo al lavandino, / a metterci la gioventù in faccia). Vazirani, spazia da una "Lettera al moro" Otello, a una rievocazione del successo di Gina Lollobrigida nella New Delhi del 1961.

Scorrendo la bibliografia, infine, si può anche notare un'altra svolta epocale rispetto agli anni in cui il Writers Workshop di Calcutta si adoperava per sprovvincializzare la poesia indiana in inglese, vituperata dai nazionalismi contrapposti di inglesi e indiani: oggi le poetesse diffondono i loro versi anche tramite internet e dalla sua *webzine* ([www.browncritique.com](http://www.browncritique.com)) Gayatri Majumdar annuncia un festival indiano di poesia che si terrà a Goa nel 2001.

Delle traduzioni si può dire non solo che rendono giustizia agli originali, ma che qua e là aggiungono un tocco di eleganza supplementare all'inglese ricercato ma sempre vicino al colloquiale che sembra predominare in queste poesie.

Raja Rao, *Sulle gradinate del Gange*, Firenze, Giunti, 2000

Le illusioni della percezione e le affinità profonde tra il sonno e la veglia affiorano a più riprese quale nucleo tematico da cui si irradiano le vicende e le riflessioni di *Sulle gradinate del Gange* (*On the Ganga Ghat*) di Raja Rao, pubblicato nel 1989 e ora tradotto e curato per Giunti da Alessandro Monti. Gli undici racconti sono ambientate a Benares, città sacra dell'induismo, che diviene, nella prosa raffinata e visionaria di Raja Rao, la metafora complessa e ammaliante di una concezione dell'esistenza segnata dalla centralità della dimensione religiosa. "Che cos'è Benares, una città o un testo sanscrito?" con questa domanda il racconto iniziale introduce sin dalle prime battute la sfida di una narrazione sospesa

## SEGNALAZIONI

sa tra una quotidianità dimessa e la forza simbolica degli scorci paesaggistici. Benares emerge come un'entità intangibile, irreali, trasfigurata dall'abbondanza dei riferimenti ai testi sacri dell'induismo, opportunamente descritti e commentati nel prezioso glossario con cui Alessandro Monti arricchisce la traduzione italiana. "L'irreale e il reale, a Benares, sono così connaturati l'un l'altro che perdi traccia dell'uno mentre sei del tutto assorbito nell'altro". Le vicende di Bhim, il pappagallo che fu Regina, di Madhoba, il venditore, e di decine di altri personaggi si intrecciano così alle meditazioni degli asceti e a quelle di Raja Rao, il narratore, che osser-

va con attenzione il panorama umano che si muove tra le strade di Benares e lungo i *ghat*, i gradini di pietra che permettono ai pellegrini di discendere a bagnarsi nel fiume sacro: "Poiché, a Benares, i vivi sono il miracolo...la loro silente massa in movimento ricorda quei palazzi mezzi diruti, con le fondamenta che si sostengono da sole sul ciottolame della Ganga". La fisicità tangibile delle "torrette e delle pietre incise di Benares" si arricchisce così di una dimensione nuova, visionaria, e diventa il punto di partenza di una ridefinizione dei contenuti – e dei limiti – dell'identità dello stesso autore: "Non so perché sono venuto qui. Raja è un nome che si dà a chi non ha nome, come l'onda è un nome per l'acqua, come suono è un nome dato al silenzio voluto".

Valeria Gennero

# Irlanda

In his sixth novel, entitled *Turbulent Priests*, Colin Bateman returns to his native Northern Ireland after less convincing creative forays into the United States (in *Empire State* and *Maid of the Mist*). His new work also marks a return to the tried and tested protagonist of his two most accomplished and successful books *Divorcing Jack* and *Of Wee Sweetie Mice and Men*, Belfast journalist Dan Starkey.

Bateman stands out in Northern Irish, and more generally in Irish contemporary fiction, as the writer who has adopted the comic thriller genre and brought it to a new level of accomplishment: a literary operation, this, which is more important than it might seem at first sight. Firstly, his adoption of such distinctive comic and ironic modes of narration (especially unusual for a Protestant writer from the North) represents a novelty of almost revolutionary import within the context of narrative dealing with the Northern Irish world. Secondly, his achievement must be seen in the light of how, over the last thirty years the so-called "Troubles thriller" has (unfortunately) become one of the most popular forms of mass fiction to come from Ireland (although it is singularly hard to find in the Republic it has been thriving in the North) and has all too often taken advantage of rather than seek to understand, explore and diagnose the complexities of Northern Irish society. At a critical and theoretical level, these Troubles thrillers have been amply criticised as being grossly exploitative, conveying a simplistic image of Northern Ireland as a place inhabited by a bunch congenitally violent people, all waiting to become terrorists. The very validity of the thriller form especially in its particular Northern Irish mode

Colin Bateman, *Turbulent Priests*, London, Harper-Collins Publishers, 2000, pp. 288

Laura Pelaschiar

(often little more than trash fiction) has been brought into question as superficial and at times dangerous. Precisely because this form has been so devalued in the hands of exploitative practitioners who care little about Ulster, Bateman's work is particularly significant; he is the first writer to effectively embody the critique I have been suggesting above in a creative work of fiction. In his able hands, and with comic and parodic re-writing, the generic, tired formulae of the Troubles thriller are revised, and transformed, allowing the form to develop beyond its usually stereotyping and its mechanical narrative methods.

Bateman's writing, while often revelatory and surprising, is never earnest but rather it vibrates with self-irony and humour, and it creates in a very post-modern manner – in re-visiting and re-writing a traditional literary genre – something completely new, partly pulp-fiction and partly parody. Often his use of irony and comedy turns into satire, and his critique does not simply limit itself to a literary genre but develops to invest Northern Irish cultural and political issues at large and it is in these moments that a vein of almost Swiftian indignation for Northern Irish foibles and follies becomes perceivable.

In this new novel, Bateman's parody seems to have higher targets. This

is made explicit in the text's prologue (the only part narrated in the third person) where the reader comes to understand that he is not only facing a re-writing of the Troubles thriller, but a radical revision and an irresistible parody of the biblical story of the nativity of Christ. Thus, as Joyce could localise Homer's *Odyssey* on the streets of Dublin, Bateman boldly attempts to appropriate the central mythic story of Christianity for Ulster.

The prologue of *Turbulent Priests* tells the story of a young, unmarried girl named Moira (Mary), who is eight months pregnant. Around Christmas time she decides to travel to Belfast to see her hero Cliff Richards in concert at the King's Hall. She travels alone, enjoys the concert, but afterwards cannot find anywhere to stay for the night. After wandering the streets of Belfast in the snow she finally comes to a "restaurant-disco-hotel called *The Stables*", where she is eventually given a place to stay in the store-room. There, among large piles of cereal boxes and tins of baked beans she gives birth, assisted by the bouncers: "three ex-paramilitaries, with tattoos on their tattoos, they delivered it, and were as pleased as punch". Within the parodic pattern become (as the Assistant Manager of the place remarks) the Three Wise Men from the East: all of them are in fact from East Belfast, which means they belong, or used to belong, to loyalist terrorist organisations.

"Don't you see?" The manager tutted. "Look, the virgin Moira comes to the city, finds no room at the inn and has to sleep in *The Stables*, she gives birth and the three wise men from the east bring her gift of gold, frankincense and mirror."

"Frankincense?"

"Well, I didn't say it fitted perfectly, but near as damn it. If you ask me, what we have on our hands here is the Second Coming. Mark my words."

Of course, the baby is not a boy but a girl (named, predictably enough, Christine). Years later Dan Starkey (the first person narrator of the novel) is asked by "Cardinal Thomas Daley, Primate of All Ireland and the hot favourite to be the first English-speaking Pope since Robbie Coltrane" to travel to the island of Wrathlin, to where Moira has returned and where events have taken a decidedly peculiar turn. The rumour from there is that the Messiah has returned. Starkey accepts the mission and, with his wife Patricia and her new-born baby (but not his, to find out more one should read *Divorcing Jack* and *Of Wee Seetie Mice and Men*), he finds himself getting caught up in a web of religious fanaticism bordering on murderous folly, illicit drinking, phantasmic environmental catastrophe and, of course, lots of chases and shootings.

In his latest novel Bateman returns to the many techniques he so successfully adopted in his previous thrillers, yet *Turbulent Priests* stands apart in his fiction because the writer avoids another work dealing directly with the Northern Troubles and tackles instead a "grand récit" which, before post-colonial theoretical approaches obscured it and made it completely secondary to nationalism and the so-called militant decolonising policies, used to be the most relevant issue related to the construction of Irish identity: religion (more specifically Catholicism), the religious sentiment and the fanaticism sometimes attached to it. For a Northern Irish writer, not a secondary issue at all.

*Turbulent Priests* also revisits another powerful myth of Irish tradition, that of the west of Ireland as an idyllic peasant arcadia, locus of edenic rural simplicity, site of perfect communal life and spiritual/religious renewal. A myth, this, which, as Luke Gibbons has acutely observed, the "Celtic Tiger" has cunningly re-fashioned in its advertising campaigns aimed at foreign tourists to promote an image of a country where the advantages of technological and economical progress co-exist with

the bliss of an unspoilt romantic paradise.

All clichés of a landscape of pastoral beauty and the attached stereotypical reaction of the onlooker are exploited by Bateman when he presents Starkey, Patricia and the baby arriving on Wrathlin Island. Soon their stereotypical preconceptions about peaceful, unspoiled Irish island life, as expressed below, are to be shattered and demythologised:

The harbour was awkward to approach, the current forcing us wide. Half a dozen other trawlers were tied up on the quay. As Charlie ran the *Fitzpatrick* to the dock we left the car again and stood up front, picking out details ashore. The town itself – a village really – was tightly clustered around the harbour. Small whitewashed cottages faced the sea. Taller, more modern terraces, with ground floors speckled here and there with shops, ran back up a hill towards a crown dominated by a church glinting in the autumnal sun. It was a beautiful day, Patricia slipped her hand into mine. I squeezed it. She smiled up at me, the at the island. "Lovely", she said.

The perfectly desirable vision for any holiday maker.

Of course the idyllic isolation of the island will soon turn into inescapable claustrophobia, the friendly villagers will reveal themselves as a bunch of fanatical "loonies" ready to kill whoever stands in the way of their religious belief. Of course, any reference to Ulster and its still ongoing narrative of sectarian strife is "entirely coincidental".

As always with Bateman, the implausibility of the events narrated is rendered completely acceptable by the perfectly controlled mechanisms of the plot and by the lively, sharp and extremely funny dialogues, of which the Northern Irish writer is a master. The comic mode, which is Bateman's dominant note, is tempered and at times even obscured by a subtle and yet clearly perceivable dark vein which is a legacy of Bateman's Northern Irish roots: in his novels, people (usually "goodies", usually innocent, usually numerous) do actually die or get killed, and their deaths become even more shocking precisely because

they happen amid such irresistible and all-pervasive humour. It is in these moments that Bateman's comedy turns into bleak tragi-comedy and that his unique gift for creating and handling suspense reaches its peak. At a certain point in *Turbulent Priests*, Dan and the local ornithologist, a very nice man who lives in isolation and has no connection nor contact with the island community, are both trapped in a caravan suspended over the edge of a cliff. The scene – the slow and in one case ill-fated attempts of the two men to save their lives hanging on a rock which looks over the sea and is lashed by a wild wind – is a masterpiece of comic suspense and is intertextual with so many scenes of recent and not so recent cinematic fiction, from *The Lost World* (the sequel to *Jurassic Park*, as Dan himself remarks), to *Cliffhanger* to, of course, Hitchcock's *Birds*, but also of myths such as that of Prometheus and of Cuchulain. That a devoted ornithologist should die a terrible death because those very birds (aptly named razorbills) which he spent years observing with loving passion viciously attack him by plucking out his eyes while he is trying to climb back to safety is but another of the author's dark and unsettling ironic touches.

Bateman's comic post-modernism reaches its apogee in the "author's note" at the end of the book. Here the writer addresses the reader directly and, blurring the borders between fiction and reality, proceeds to specify that:

Wrathlin Island is a real place, and well worth a visit, lots of birdlife, although it goes without saying that the people and most places mentioned in this story are completely fictitious, with the exception of the Messiah, who is coming, so get your act together. Radon, likewise, does exist and can be found at varying levels in many parts of the United Kingdom. I would like to thank Dr h. C. H. Glochammer of the Department of the Environment's Natural Gases division for his valued assistance in researching this novel. I would like to, but he doesn't exist, nor does his department. Dan Starkey will return shortly.

We will be anxiously waiting.

La prima raccolta di racconti di Angela Bourke, *By Salt Water* (1996), fa dell'acqua l'elemento primario, il "fil rouge" che percorre il volume. Acqua di mare, di una varietà molteplice di corsi d'acqua, ma anche sostanze a base di acqua, lacrime, sudore, liquido amniotico, costruiscono una rete di immagini e metafore che rimandano tutte al sopravvivere, al rimanere a galla.

Nella sua monografia di fine millennio, *The Burning of Bridget Cleary* (1999), Angela Bourke sfrutta un altro elemento primario, il fuoco, il grande distruttore. A differenza dei racconti di *By Salt Water*, Bridget Cleary, la protagonista di quella che l'Autrice definisce ripetutamente "a true story", non riesce a rimanere a galla. Il libro di Angela Bourke è il tentativo di ricostruire la storia della morte di Bridget Cleary – bruciata perché ritenuta una "changeling", una persona il cui posto è stato preso da una fata – e di far luce sul contesto sociale e storico in cui si inserisce l'evento. È il tentativo inoltre di sintetizzare le informazioni e di sciogliere alcuni nodi narrativi facendo convergere il fatto di cronaca – potremmo chiamarla la microstoria – con i grandi sommovimenti sociali, la macrostoria. Il potere affabulatorio della storia di Bridget è simile a quello del mondo della leggenda di fate irlandese che la percorre e la alimenta.

Quando scompare dalla sua casa di Ballyvadlea, nella contea di Tipperary, nel marzo del 1895, Bridget Cleary è una sarta di ventisei anni. Una certa agiatezza economica ed una certa indipendenza la rendono sospetta agli occhi della comunità in cui vive. Un'aura di mistero e di diffidenza circonda anche il suo matrimonio senza figli con il bottaio Michael Cleary, il che fa di Bridget una figura marginale e socialmente emarginata. La sua scomparsa assume presto dimensioni oscure. Si favoleggia che sia stata rapita dalle fate, "the good people" o "the little people", esseri che nella tradizione orale irlandese rimangono al di fuori della cultura del mondo umano, pur partecipandovi. Voci ripetono che Bridget potrebbe ritornare la notte della domenica seguente alla sua scomparsa a cavallo di un bianco destriero. Una settimana dopo il corpo carbonizzato di Bridget viene ritrovato malamente sepolto in una piccola fossa.

"Are you a witch or are you a fairy / Or are you the wife of Michael Cleary?" recita una filastrocca nota nella zona di Tipperary che Angela Bourke cita

Angela Bourke, *The Burning of Bridget Cleary. A True Story*, London, Pimlico, 1999, pp. 251

### Giovanna Tallone

nell'epilogo. La filastrocca si lega in modo ideale al racconto che l'Autrice appone come epigrafe alla storia di Bridget Cleary e che fa parte dell'archivio del folklore irlandese presso University College Dublin. "There was a woman one time taken by the fairies". Le parole di apertura pongono l'attenzione su quello che sarà il pomo della discordia nella storia della morte di Bridget Cleary e dell'inchiesta che ne segue. Essere "taken by the fairies" o "gone with the fairies" è un'espressione in cui si intrecciano significati diversi, accomunati da un comportamento in qualche modo anomalo, che può comprendere una malattia, un'indisposizione, ma anche uno stato d'animo alterato.

Dietro le voci che insistono nel dire che Bridget se ne sia andata con le fate permangono i fatti, i dettagli della storia vera, quella che diventerà oggetto dell'inchiesta ufficiale. Convinto di avere davanti non più la moglie, affetta da una forma di bronchite, ma una fata che ne aveva preso le sembianze, Michael Cleary, con l'aiuto di alcuni familiari, mette in atto un meccanismo che favorisca il ritorno della vera Bridget. Ad esso appartiene un rituale di formule ed erbe, e poiché le fate temono il ferro e il fuoco, quest'ultimo è una presenza significativa e inquietante nella "cura" somministrata a Bridget.

La presenza delle fate e della rete di comportamenti e credenze che la loro esistenza mette in atto sembra catalizzare l'attenzione. In realtà altre reti si intrecciano con la storia raccontata da Angela Bourke. La ricostruzione del fatto si basa su un'opposizione binaria, una polarità che evidenzia una società che sta cambiando rapidamente. Il mondo delle fate e delle credenze popolari si contrappone all'indagine scientifica, la lentezza dello spostarsi a piedi alla ferrovia, i rimedi del "fairy doctor" alla medicina ufficiale, la tradizione orale al diffondersi dell'alfabetizzazione, il controllo esercitato dalle fate a quello esercitato dal Royal Irish Constabulary e dalla Chiesa Cattolica. È una polarità che mette in evidenza modi diversi e opposti di leggere e interpretare la realtà. Nel rico-

struire la storia della morte di Bridget Cleary, Angela Bourke rileva il contrapporsi di forze diverse, di mondi opposti che si incontrano e si scontrano.

*The Burning of Bridget Cleary* non è pertanto solo una specie di giallo legato ad altri tempi. Difficile è definire il genere che lo possa categorizzare, se non "intergenerico" – a metà strada tra l'indagine sociologica, il giornalismo, il trattato di folklore locale e la leggenda tradizionale. Forse tutto sta nel sottotitolo apposto dall'Autrice – *A True Story*. Angela Bourke sembra ossessionata dalla veridicità ed autenticità della storia che racconta. Una cronologia dettagliata, preceduta dall'albero genealogico delle famiglie coinvolte – i Cleary, i Boland e i Kennedy – è seguita da tre diverse mappe della zona in cui si svolgono i fatti.

La narrazione è sostenuta da materiale autentico relativo all'inchiesta e da materiale fotografico ed iconografico dell'epoca: il luogo del delitto, l'interno e l'esterno della casa dei Cleary, il luogo del ritrovamento del cadavere, riproduzioni di quotidiani del tempo, schizzi degli imputati durante il processo, fotografie delle persone arrestate in relazione alla morte di Bridget. Ed è la proporzione della presenza di tale materiale "reale" a mettere in evidenza il lato paradossale ed oscuro dell'evento, quando la realtà supera la fantasia, quando la realtà virtuale – non-luoghi che prendono forma, non-esseri che invadono il quotidiano – diventa "reale".

Particolare cura è dedicata alla descrizione e ricostruzione dell'universo sociale in senso lato. Ballyvadlea e il cottage dei Cleary, i villaggi di Drangan e Fethard vengono descritti con precisione topografica, quasi Joyciana, creando così una mappa mentale dettagliata. Allo stesso modo, viene messa in luce la struttura o gerarchia sociale del tempo. I Cleary e le loro famiglie allargate sono lo spunto per uno spaccato sociale all'epoca del Land Law Bill. Incombenze prettamente femminili, legate al latte e alla cura delle galline, aprono uno squarcio su una posizione della donna tesa verso una qualche forma di autonomia. La presenza del Royal Irish Constabulary si accompagna al dato di costume, come ad esempio la citazione di un manuale per ciclisti rivolto a chiunque intendesse utilizzare questo mezzo di trasporto in Irlanda, a cominciare dai poliziotti del RIC. L'apparato di note critiche è esteso e dettagliato, lasciando aperta l'opportunità di approfondimenti e al tempo stesso



rivelando l'accurato lavoro di ricerca alle spalle di una "storia vera".

L'attenzione alla Storia d'Irlanda si intreccia all'inchiesta per la morte di Bridget Cleary. L'arresto di Oscar Wilde e lo scandalo che lo accompagna creano un effetto "ping-pong" tra il centro e la periferia, il noto di Londra e l'ignoto di Ballyvadlea. Un filo conduttore sembra tuttavia legare le due vicende, se si tiene in considerazione come il termine "fairy" sia legato anche al mondo omosessuale. In qualche modo il processo Wilde risulta direttamente o indirettamente legato alla vicenda di Bridget, e due mondi diametralmente opposti finiscono per assumere una connotazione politica. La risonanza data dai giornali londinesi dell'epoca sembra trovare nelle due inchieste e nei due processi materiale di propaganda per chi si opponeva allo Home Rule. Dopo la sconfitta del secondo Home Rule Bill nel 1893 ed il conseguente ritiro di Gladstone dalla scena politica, lo scandalo Wilde mette in luce un fautore dello Home Rule, un leader potenziale degli irlandesi come uomo corrotto e depravato, che non poteva certo fungere da esempio per l'elettorato.

Qualcosa di simile si svolge nel contempo nel tribunale di Clonmel, dove la morte di Bridget, che in altre occasioni sarebbe stata trattata come il risultato della superstizione, "a

system of reasoning which was alien to those in power" (34), diventa un catalizzatore per l'arretratezza culturale del Paese, e quindi un punto di forza per gli oppositori dello Home Rule. Angela Bourke cita tra gli altri la testimonianza del medico legale, che commenta la crudeltà e la crudezza della morte violenta di Bridget facendo riferimento alla quintessenza di ciò che all'epoca era ritenuto selvaggio e primitivo nel senso peggiore del termine: "Amongst Hottentots one could not expect to hear of such an occurrence" (114).

La strategia narrativa della Bourke si fonda sulla maggior oggettività possibile – è una storia vera – il che acuisce l'atmosfera di burocrazia centralizzata che ella vuole mettere in luce nell'Irlanda di fine secolo. Al tempo stesso, tuttavia, i personaggi coinvolti nella vicenda prendono vita. L'immagine di Bridget come una donna forte e determinata emerge dalle testimonianze raccolte durante il processo. A sua volta la galleria dei testimoni non si propone come una serie di voci, ma ciascuno viene presentato nella sua specificità individuale e sociale. Vengono cercate, se non delle giustificazioni, per lo meno delle motivazioni per il gesto di Michael Cleary. Ne viene sottolineata, ad esempio, la stanchezza e l'esasperazione causata dalla malattia della

moglie. La sequenza delle sedute del processo è riportata in modo dettagliato e quasi filmico.

Se la divisione tra la cultura folklorica simbolica ed il razionalismo coloniale appare quasi esageratamente netta e decisa, questo si può giustificare con la dimensione narrativa di *The Burning of Bridget Cleary*, che pur non essendo un'opera di *fiction* si affida per il suo svolgersi all'atto stesso del narrare. "There are two ways of telling a story, and twelve ways of singing a song" (208) – suona quasi come una glossa a tutto il lavoro che circonda la stesura di *The Burning of Bridget Cleary*. Al tempo stesso Angela Bourke apre uno spazio per riconsiderare la "Irish fairy-legend", un genere trascurato, che, nel caso di Bridget Cleary, vede intrecciarsi il mondo simbolico o virtuale con quello reale. La cucina di Ballyvadlea – ella sostiene – è un crogiolo: "a microcosm of a larger world in which political and economic issues exerted inexorable influences on the lives of individuals" (205). Nella storia di Bridget Cleary – a sua volta un crogiolo – queste stesse forze e tensioni si fondono, lasciando alle lettrici al di là dell'orrore per una vicenda cruenta, anche il fascino di un narratore che sa raccontare e penetrare mondi sconosciuti.

La tradizione epica irlandese ha, come è noto, due massimi campioni, diversissimi e idealmente complementari. Tra loro non si incontrano mai perché appartengono a due diversi cicli narrativi: il più aristocratico "ciclo dell'Ulster" e il più popolare (e quindi assai più presente nel folclore) "Fianaigecht" o "ciclo feniano".

Cú Chulainn è eroe stanziale, legato ad un preciso territorio, difensore dei suoi confini, mentre Finn è nomade e oltrepassa ogni confine, anche quello del magico Oltremondo; tanto Cú Chulainn è solitario e senza discendenza (e vive il dramma di uccidere il suo unico figlio) quanto Finn fa corpo con i suoi compagni di caccia e di battaglia, la sua *fian*, ed è padre e avo di eroi – Oisín, Oscar – che ne rinnovano le imprese. Se Cú Chulainn è eminentemente un eroe 'etico', il cui orizzonte è quello del dovere, della

*Tales of the Elders of Ireland. A new translation of Acallam na Senórach* by Ann Dooley and Harry Roe, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 294

Melita Cataldi

scelta e la rinuncia, del conflitto col mondo esterno e nella propria interiorità. Finn sembra piuttosto muoversi in una dimensione 'estetica', di cui fa parte essenziale l'amore per la natura selvaggia, il gusto per l'avventura, per la caccia, le festa, la musica, l'abilità nel comporre poesie. Tempo lineare è quello di Cú Chulainn, eroe votato ad un destino di morte; tempo ciclico quello di Finn, sempre aperto ad illimitate

possibilità e riapparizioni.

È prezioso conoscere da vicino questi due modelli eroici – e non soltanto attraverso riassunti e rielaborazioni di storie – anche per meglio comprendere aspetti non marginali della letteratura anglo-irlandese moderna. Solo avvicinandosi alla più intima e complessa natura dei due eroi si potrebbe, ad esempio, con qualche utilità considerare in parallelo il ruolo della figura di Cú Chulainn nel teatro di Yeats e quello di Finn nel *Finnegans Wake*.

Mentre tuttavia per accedere alle fonti del ciclo dell'Ulster chi non è studioso di filologia celtica dispone da tempo di abbondanti e ottimi strumenti, in primo luogo l'accattivante traduzione inglese del *Táin* offerta da Thomas Kinsella (*The Táin*, Oxford, Oxford University Press, 1969) e quella filologicamente più fedele di Cecile O'Rahilly (*Táin Bó Cúailnge. Recension I*, Dublin, D.I.A.S.,

1976), ma anche alcune buone raccolte dei testi più brevi (come *Early Irish Myths and Sagas* a cura di J. Gantz, Penguin, 1981, o *The Celtic Heroic Age*, a cura di J. Koch, Malden, Mass., USA, Celtic Studies Publications, 1994), non altrettanto si poteva dire, prima della pubblicazione che qui segnaliamo, per quanto riguarda il ciclo feniano.

Paradossalmente, erano finora facilmente accessibili solo due testi che sono però in qualche modo marginali nella biografia di Finn: il bel racconto della sua infanzia e adolescenza, prima che egli assuma il ruolo di leader della *fian* (*Mcgnímartha Finn*, "Le imprese giovanili di Finn") e la vicenda di Grainne invaghita di Diarmuid, tutt'altro che eroica per quanto concerne il vecchio Finn (è il famoso ma relativamente tardo, del XV secolo, *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne*, "L'inseguimento di Diarmaid e Gráinne").

Per leggere il testo più ampio e ricco del ciclo feniano, *Acallam na Senórach* – letteralmente "Colloquio degli antichi" – composto tra la fine del XII secolo e l'inizio del XIII, bisognava cercare la vecchia *Silva Gadelica* di Standish O'Grady (1892) e integrarne la incompleta e assai roboante traduzione con in mano un volume (il IV,1) degli *Irische Texte* curato da Whitley Stokes, pubblicato a Lipsia nel 1900!

Questa nuova, completa e bella traduzione – che ha tra i suoi meriti quello di comprendere un utilissimo apparato introduttivo e di uscire in prima edizione nella maneggevole ed economica collana degli *Oxford World's Classics* – viene ora a coronare una fase di rinnovata attenzione verso questo ciclo narrativo e verso la figura di Finn.

Tra i momenti significativi di questa 'riscoperta' da parte degli studiosi potremmo ricordare in primo luogo lo stimolante *The Wisdom of the Outlaw* di Joseph F. Nagy (Berkeley, University of California Press, 1985) che mette soprattutto in luce il carattere 'liminal' e quindi 'mediatore' della figura di Finn; il diligente panorama di James MacKillop *Fionn mac Cumhaill. Celtic Myth in English Literature* (Syracuse University Press, 1986) che espone le reinterpretazioni moderne della figura di Finn, da Macpherson a Joyce a Flann O'Brien; il *Fionn Mac Cumhaill: Images of a the Gelic Hero* di Dáithí Ó hÓgáin (Dublin 1988) dedicato alla tradizione folclorica; poi, di Kim McCone, il capitolo

'Druids and outlaws' in *Pagan Past and Christian Present*, An Sagart, Maynooth, 1990, con una interessante riconsiderazione del ruolo della *fian* come 'Männerbund'. Il breve ma denso saggio di J.F. Nagy, 'Compositional concerns in the Acallam na Senórach' (nel volume *Sages, Saints and Storytellers* a cura di D. Ó Corráin, An Sagart, Maynooth, 1989) anticipava una nuova incursione di questo autore americano alle radici dell'*Acallam*, che occupa una parte considerevole dell'ampio volume *Conversing with Angels and Ancients. Literary Myths of Medieval Ireland*, (Dublin, Four Courts Press, 1997). Più recentemente è apparso, di Gerd Pettersson, *Finn and the Fian. Reflections of Ancient Celtic Myth and Institutions in Early and Medieval Ireland*, (Göteborg Universitet, 1999), attento soprattutto alla molteplicità dei ruoli svolti dall'eroe.

*Tales of the Elders of Ireland* è il frutto di un lungo e accurato lavoro di una valentissima studiosa iberno-canadese, Ann Dooley, docente nel Celtic Studies Programme presso l'Università di Toronto con la collaborazione del più anziano collega Harry Roe. Nelle quasi cinquanta pagine di introduzione è spiegato tutto quanto si possa desiderare per essere introdotti alla lettura dell'opera: contesto letterario, contesto storico, motivi principali, esposizione del contenuto narrativo, note sul testo e traduzione, bibliografia, cronologia dei testi feniani, guida alla pronuncia dei nomi, mappe dell'Irlanda e, alla fine, 20 fitte pagine di note esplicative.

Gli "antichi" a colloquio sono in primo luogo due: il vecchio Cálte, uno degli ultimi sopravvissuti e testimoni del mondo feniano, eroico, pagano, e San Patrizio che lo incontra, e, pieno di curiosità e rispetto, si accompagna con lui in giro per l'Irlanda chiedendogli di raccontare le antiche storie legate ai diversi siti che man mano essi incontrano. Gli episodi narrativi sono centinaia, tenuti assieme da quella cornice di un itinerante domandare e rispondere riferito a luoghi. Entrano in gioco da un lato certi motivi, trasfigurati, dell'agiografia patriciana; dall'altro la tradizione letteraria del *dinnsheanchas* (il racconto di eziologia toponomastica) che lega strettamente luoghi geografici ed episodi del passato, spazio e tempo, quasi mappando il territorio di eventi leggendari.

Nella rivalutazione di questo grande testo è stato fondamentale riscoprire tutto il valore della sua cornice e non considerarlo quindi più come meramente "compilatorio".

Il ruolo di grande conciliatore che è proprio di Finn (egli concilia in sé due funzioni così lontane come quella del guerriero e del poeta, concilia l'appartenenza vitalissima a questo mondo e la domestichezza con l'Oltremondo magico e divino) si riverbera in altri piani di incontro e di 'colloquio': anzitutto tra mondo pagano e mondo cristiano, ma anche tra passato e presente, tra il tempo ciclico del mondo leggendario e quello lineare della storia, e infine tra la trasmissione orale e la trasmissione scritta, poiché Patrizio, su consiglio dei due angeli custodi, si incaricherà, "per illuminare il nostro spirito e la nostra mente", di affidare alla scrittura tutto ciò che gli è stato narrato da quegli ultimi, estremi *storytellers* di un mondo antico.

Qui, in una prospettiva storica deformata, come appiattita, ma piena di significato simbolico, visti da un anonimo monaco del tardo XII secolo, i vecchi feniani (che la tradizione diceva vissuti nel III secolo) incontrano Patrizio (vissuto nel V) alla presenza del re Diarmait mac Cerbaill (vissuto nel VI, ma tipica figura di re della transizione tra Irlanda pagana e Irlanda cristianizzata). Gli antichi conflitti tra i due mondi (di cui ci danno testimonianza le prime agiografie di Patrizio) sono annullati: l'opera di 'conversione' con il passato e di 'conversione' (evangelizzazione, testimonianza delle Scritture) compiuta dal santo attraverso l'Irlanda si trasfigura in un'opera di 'conservazione' (attraverso la scrittura) del passato.

*Gablánach in ré an scéluighecht*, "Raccontare storie è cosa complessa!" afferma ad un certo punto il narratore riprendendo un'ammirata esclamazione di Patrizio, quasi turbato dall'intreccio di un'avventura di tradimenti e gelosie che si svolge tra questo e l'altro mondo. Riflettere sul fatto stesso del narrare, sulla sua delicata e complicata natura, sulla sua importanza per preservare il passato e dare senso al presente – insomma la dimensione metaletteraria – è forse per noi oggi il motivo più suggestivo di questo "colloquio degli antichi".

Primo di una progettata trilogia che si propone di rivisitare il XX secolo attraverso le avventure di uno stesso personaggio, l'Henry Smart del titolo, il nuovo romanzo di Roddy Doyle si caratterizza per una maggiore narratività rispetto alle opere precedenti – la trilogia di Barrytown (famosa anche per gli adattamenti cinematografici di *The Commitments*, *The Snapper* e *The Van*), e le più recenti *Paddy Clarke ah ah ah!* (1993) e *The Woman Who Knocked into Doors* (1996) – tutte incentrate sul presente della realtà urbana proletaria dublinese.

In *Una stella di nome Henry* Doyle fa un salto indietro nella storia del suo paese, ambientando la narrazione nel primo ventennio del secolo, negli anni cruciali che hanno visto la rivolta di Pasqua con l'attacco al General Post Office di Dublino nel 1916 e poi l'insorgere della guerriglia dell'IRA contro l'esercito di occupazione inglese, fino alla contrastata divisione fra Irlanda e Ulster che ha dato origine alla guerra civile fra i sostenitori di Michael Collins e quelli di Eamon De Valera. Si tratta di un periodo storico estremamente complesso, già molto rivisitato dalla letteratura irlandese contemporanea e in parte noto al pubblico italiano grazie al film di Neal Jordan, *Michael Collins*, ma che forse sarebbe stato meglio apprezzato con l'aiuto di una qualche forma di introduzione al testo che ne contestualizzasse e rendesse espliciti i riferimenti alla storia e alla geografia dell'Irlanda. Anche perché il romanzo di Doyle rivisita questi anni cruciali con uno straordinario senso del luogo – la città di Dublino in particolare – ma soprattutto 'alla Scott', ponendo al proprio centro un uomo comune attorno al quale fa ruotare i protagonisti della storia del tempo, dall'ormai famoso Michael Collins, appunto, a personaggi fondamentali anche se meno riconoscibili da occhi italiani come James Connolly, Padric Pearse, John MacBride. La vicenda privata di Henry Smart si intreccia così inesorabilmente alla nascita travagliata dello stato irlandese, al punto che gli eventi collettivi che segnano il destino del paese finiscono puntualmente col marcare le tappe del suo sviluppo individuale (Henry ha il primo rapporto sessuale durante la fase più cruciale della rivolta di Pasqua; vede per la prima volta la figlia nel giorno dell'assassinio di Michael Collins).

L'Henry Smart che nel romanzo di

Roddy Doyle, *Una stella di nome Henry* (ed. orig. *A Star Called Henry*, 1999), trad. it. di Giuliana Zeuli, Parma, Guanda, 2000, pp. 430

Carla Pomarè

Doyle viene alla luce a Dublino l'otto ottobre 1901 non è però l'eroe medio scottiano, ma un sottoproletario che ben presto perde di vista la madre e il cui padre, un killer con una gamba sola al soldo della tenutaria di un bordello, fa sporadiche comparse nella sua vita, per poi uscirne definitivamente lasciandogli la gamba di legno come unica eredità. Quella della prima parte del romanzo, dove Henry rievoca l'infanzia nei bassifondi di Dublino, non è una prosa per lettori dallo stomaco debole: Henry trascorre i suoi primi anni in mezzo a un'umanità sofferente, tormentata dalla fame, coperta di fango e di croste, circondata da topi, vermi, pidocchi, in case sempre più fatiscenti i cui muri trasudano acqua. Questo spaccato di una realtà urbana degradata e desolata, segnata dalla miseria più atroce, ricorda le scene di un altro famoso romanzo di ambientazione irlandese, *Le ceneri di Angela* di Frank McCourt, ma con in più un tocco di macabra comicità che, assieme alla coloritura picaresca, finisce con l'essere la cifra del romanzo di Doyle.

Protagonista di una nascita che ha del meraviglioso (il neonato pesa la bellezza di sette chili ed è il ritratto della forza e della salute in un mondo dominato dalla malattia e dalla morte; la nonna, analfabeta, impara miracolosamente a leggere guardando i giornali usati per proteggere il letto durante il parto; la levatrice non riesce più a liberarsi da uno strano formicolio alle mani), concupito fin dai primi vagiti dalle donne che ne circondano ammirate la culla, e poi costante oggetto del desiderio femminile, Henry combina in sé il fascino naturale e quasi involontario di un Tom Jones e l'aura di eccezionalità che circonda il protagonista di un altro romanzo contemporaneo in cui si intrecciano destini personali e collettivi – *I Figli della mezzanotte*, di Salman Rushdie. Come il Saalem di Rushdie, Henry è un affabulatore straordinario, che si esprime nella prosa cruda e colloquiale dei primi romanzi di Doyle, ma che sa comunque raggiungere punte di grande

intensità emotiva, come quando narra dello struggente sodalizio con il fratellino Victor, mortogli accanto durante la loro vita randagia per le strade di Dublino.

Nel caso di Henry, eccezionale è innanzitutto la sua attitudine alla sopravvivenza, la capacità di uscire indenne dalle situazioni più pericolose in virtù di un legame quasi magico con le acque dei fiumi sotterranei di Dublino. Preannunciata dalle acque che letteralmente erompono dal corpo della madre al momento del parto, la forza vitale dell'acqua continua a richiamarlo per tutta la vita, proponendosi come via di fuga ogni volta che la sua incolumità è minacciata. Eccezionale è anche la sua capacità di combattere: addestrato dagli uomini del Sinn Fein prima e da Michael Collins in persona dopo, Henry Smart diventa una macchina da guerra, infallibile e implacabile, dietro la cui caratterizzazione vi sono tracce del modello cinematografico di *Nikita*: come il personaggio di Luc Besson, Henry parte da una condizione di estrema deprivazione e viene plasmato a fini distruttivi da un pigmalione-demiurgo cui lo lega un rapporto di amore-odio. Perché Henry, anche quando ricopre un ruolo di primissimo piano nella guerriglia contro gli inglesi, continua a portarsi addosso il segno della propria diversità, che è innanzitutto legata alla propria origine sociale: "Avevo partecipato a una serie di avvenimenti che sarebbero entrati nella storia e avrebbero deciso il destino della mia nazione – ricorda – ero uno dei prescelti di Collins. Ma di fatto ero escluso da tutto ... Non ero mai stato uno dei loro, uno come gli altri. Non avevo fatto le scuole dai Christian Brothers ... nessuno possedeva una fattoria nella mia famiglia, e non c'erano preti né università nel mio passato."

Se la gioia di vivere di Henry bambino si trasforma presto in rabbia feroce contro il mondo, riassunta nel torpiloquio che è da subito la sua modalità espressiva privilegiata, questa rabbia si colora gradatamente di una precisa coscienza di classe, che lo porterà a fine romanzo ad abbandonare il movimento indipendentista per imbarcarsi per l'America e rifarsi una vita oltreoceano. Ciò che allontana Henry dall'Irlanda è la consapevolezza che tutto è cambiato affinché non cambiasse nulla, vale a dire la presa di coscienza che attraverso la lotta per l'indipendenza non si è affermato il progetto socialista e rivo-

luzionario in cui lui si era riconosciuto, bensì un piano di conservazione della struttura sociale del paese, teso a rendere più agevole, perché priva della presenza inglese, la gestione del potere da parte della classe dominante e di quei *parvenu* che avevano trovato nella guerra indipendentista un'occasione di promozione sociale. Henry volta le spalle alla mitica "madre Irlanda" dopo che questa gli ha svelato il suo vero volto, quello di un vampiro che succhia sangue alla maggioranza dei propri figli per permettere la sopravvivenza di un'élite: "Me ne andai. Non potevo più restare. Ogni boccata di quell'aria viziata,

ogni frammento di quella terra sembrava farsi beffe di me, e cercava di afferrarmi per le caviglie. Avevo bisogno di sangue per sopravvivere e non avevo nessuna intenzione di dargli il mio. Gliene avevo già procurato abbastanza."

Una stella di nome Henry applica alla rilettura di uno dei miti fondanti del nazionalismo irlandese, quello della madre patria, la stessa carica iconoclasta già dispiegata da Doyle nella sceneggiatura del serial televisivo *Family* – che ha fatto scandalo per la sua dissacrante rivisitazione di quel cardine dell'identità irlandese che è il

nucleo familiare, messo in scena in versione violenta e soprattutto incestuosa. Doyle, che ha risposto alle critiche rivolte alla sua prima produzione definendo tutte le sue opere come "politiche con la p minuscola", apre quindi esplicitamente la prospettiva di questo suo ultimo romanzo alla dimensione della politica con la p maiuscola, quasi a voler fare i conti con i fantasmi che hanno storicamente dato vita all'universo spesso mortificante – nonostante il brio della narrazione – dei *Rabbitte*, delle *Paula Spencer* e dei *Louis Kilcoyne* che popolano i suoi lavori precedenti.

Irish theatre is at present riding the crest of a creative wave. The current strength and vitality of the dramatic scene in Ireland testifies to the enormous increase of people involved in producing theatre, and gives the idea of "the power and voraciousness of the creative beast that now runs alongside the Celtic Tiger." And yet, as Eamonn Jordan has remarked in his Introduction to *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*, this theatre has never been "more in need of rigorous evaluation." The collection of essays included in *Theatre Stuff* brings together a range of critical positions from various countries – Ireland, England, France, Canada, Japan and America – each with its own distinctive voice as playwright, director, journalist, theatre practitioner, critic and academic.

Although there is no unifying theme linking these essays, as a collection they respond to the 'overwhelming questions' which theatre posit in a rapidly changing society, and indicate what stories are told, and how they are told. As Christopher Murray has argued elsewhere, trends and themes in the Irish theatre of the nineties "stem from a single polarity, that between tradition and innovation." If the realm of drama, in fact, has consistently remained the playwright's language and his/her reliance on the force of verbal imagery for decades, a new generation of designers and directors are now trying to let this language reach its fullest potential through experimentation. The facilitation of innovation and creativity through experimentation, along with the fostering of quality in Irish theatre, improved access – with particular reference to touring, provision of venues and training – , marked a shift in the

Eamonn Jordan (ed.), *Theatre Stuff: Critical Essays On Contemporary Irish Drama*, Dublin, Carysfort Press, 2000, pp 326

Monica Randaccio

policy of the theatre sector. The keyword has become decentralisation: the Arts Council in its 1982 annual report stated that "it seemed that a greater number of productions and a greater number of touring weeks could be achieved from... a scheme to make money available to independent managements to encourage them to tour productions on the new circuits." This change has meant a move away from Dublin-based initiatives, and allowed regional venues and companies more control over their own affairs. Therefore, long established companies such as *Druid*, *Graffiti*, and *Red Kettle*, have been joined by locally-based theatre companies: *Island Theatre Company* in Limerick, *Corcadorca*, *Meridian* and *Feedback* in Cork, *Bickerstaffe* and *Barnstorm* in Kilkenny, and *Macnas* and *Punchbag* in Galway.

However, the tension between the oppositional energies of tradition and innovation remains. Thomas Kilroy in 'A Generation of Irish Playwrights', an article which previously appeared in the *Irish University Review* in 1992, claims that his own may be the last generation with "a sense of continuity with the past... [and that] we have yet to have a theatre of this Ireland because it is as yet incompletely formed but we are getting plays that reflect the confusion attending those changes." To write about a world which has already

passed away is therefore a "problem of creative distancing", "of finding a way of framing, of indicating or acknowledging the fact that we are in the past but that we are looking at it from the present." He finally warns non-Irish audiences, and their expectations of Irish plays, against the misinterpretations of traditional material in contemporary Irish theatre: "within the metropolitan centres there is always a nostalgia for cultures which are untouched, untainted by the ennui, the busyness, the crowdedness of the centre." It will only be when certain stereotypes of Irish writing are recognised as such, that "nostalgia may no longer be enough, indeed it may not even be necessary as Irish drama begins to locate itself more in the present." According to Declan Hughes in 'Who The Hell Do We Think We Still Are? Reflections On Irish Theatre And Identity', nostalgia is one of the ways of reacting to the collapse of cultural identity in the modern world, the other being the welcoming of the future global society. But this "perverse nostalgia" for "the rural pub, the farm, the nineteen fifties,... for the time when we think we were Irish" is the "Irish disease", which prevents the Irish from investigating who they really are, and making them realise that their "identity is floating, not fixed." It is for this reason that "Irish drama needs to show more guts: the guts to stop flaunting its ancestry, to understand that the relentless dependence on tradition collapses inevitably into cannibalism." When people and drama do not have to be themselves anymore, they will be "weightless and free"; so that to the final question "Who will be then?", Declan Hughes convincingly replies "Whoever we like."

In 'Classic as Celtic Firebrand: Greek



Tragedy, Irish Playwrights, and Colonialism' Marianne McDonald instead focusses on Irish playwrights' adaptations of Greek tragedies which have a political relevance to contemporary Irish issues. They become the particular device through which Ireland's history and political situation may be investigated. Similarly, Redmond O'Hanlon in 'Brian Friel's Dialogue with Euripides: *Living Quarters*', sees *Hippolytus*, the Greek antecedent of Brian Friel's *Living Quarters*, as the vehicle which allows Friel to move beyond naturalism in his representation of Ireland.

Lionel Pilkington, in his essay titled 'Theatre History and the Beginnings of the Irish National Theatre Project', rejects the assumption that indigenous theatre in Ireland begins in 1899 with the Irish Literary Theatre, and acknowledges what has been excluded from the canon of Irish drama, such as the tradition of mumming and folk drama. In Pilkington's opinion, "the ideological success of the Irish Literary Theatre was that it lent legitimacy to a modernizing scion of Ireland's landlord class as well as fulfilling the requirements of an increasingly self-confident constitutional nationalism." It is obvious on these premises that mumming and folk drama, which were "seen as belonging to Ireland's pre-literate oral tradition", were considered as incompatible with nationalist development and cultural modernization.

Although the Irish dramatic authorship has been firmly in the hands of male playwrights, an undeniable female energy can be found in women writers' plays, which present the audience with a powerful, tidal wave of theatrical innovation, associations, and ideas. These plays question tradition and cast light on territories only partially explored in the past. Anna McMullan, in 'Gender, Authorship and Performance in Selected Plays by Contemporary Irish Women Playwrights: Mary Elizabeth Burke-Kennedy, Marie Jones, Marina Carr, Emma Donoghue', maintains that the

women playwrights she deals with "contest traditional stereotypes of women as a-sexual self-sacrificing mothers, powerless victims, or sexual comforts." Moreover, they give relevance to "the corporal medium of performance to destabilize traditional concepts of gender". Theatre has thus become for them "a space where they can explore the relationship between the public and the private, the political and the personal, sexuality and gender on their own terms." Riana O'Dwyer in her essay 'The Imagination of Women's Reality: Christina Reid and Marina Carr', predicts that the works of these two playwrights "may herald a phase of development... in which the female subject will enter and women's reality will at last be fully imagined." Melissa Sihra also concentrates on Marina Carr in 'A Cautionary Tale: Marina Carr's *By the Bog of Cats*' and asserts that in her works "loss is a fundamental [notion] to experience and something to be expected in life... Crucial to Carr's work is the symbiotic dynamic of loss and desire." In a similar vein, the representation of women and their role as "bearers rather than makers of meaning" by the male playwright Tom Murphy is discussed by Anne Kelly in 'Bodies and Spirits in Tom Murphy's Theatre'. The work of Tom Murphy is also dealt with by Declan Kiberd in 'Theatre as Opera: *The Gigli Concert*', which gives a new and fascinating interpretation of this work, one of Murphy's most successful plays.

Eamonn Jordan in 'From Playground to Battleground: Metatheatricality in the Plays of Frank McGuinness' brilliantly points out how McGuinness's theatricality "suggests a variety of approaches or comprehensions that demand particular emphasis and attention." In McGuinness's work "the notion of play is... about the interplay between truth and lies, reality and illusion, identity and role." Tom MacIntyre's theatrical experiments are instead discussed by Deirdre Mulrooney in 'Tom MacIntyre's Text-ure'.

Theatre depicting a Northern Ireland trapped in the nightmare of its

own history, a past distorting present perceptions and realities, are analysed in Ashley Taggart's 'Theatre of War? Contemporary Drama in Northern Ireland', Bernice Schrank's 'Politics, Language, Metatheatre: Friel's *The Freedom of the City* and the Formation of an Engaged Audience', Terry Eagleton's 'Unionism and Utopia: Seamus Heaney's *The Cure at Troy*', and Akiko Satake's 'The Seven Ages of Henry Joy McCracken: Stewart Parker's *Northern Star* as a History Play of the United Irishmen in 1798'.

According to Fintan O'Toole's definition in 'Irish Theatre: The State of the Art', the 'third theatrical revival' which is taking place in Ireland, bears witness to the current good health of the theatre. The proliferation of new companies and experimental productions is extensively described in Joseph Long's 'Come Dance With Me in Ireland: Current developments in the independent theatre sector', Eric Weitz's 'Barabbas at Play with The Whiteheaded Boy', Victor Merriman's 'Songs of possible worlds: nation, representation and citizenship in the work of Calypso Productions', and Caoimhe McAvinchey's 'Theatre - Act or Place?'. The role of the critic and the audience is carefully analysed in Bruce Arnold's 'The State of Irish Drama', and Jocelyn Clarke's '(Un)Critical Conditions', whereas the liveliness and relevance of the new contemporary Irish playwrights is enthusiastically asserted. In particular, Billy Roche (Christopher Murray's 'Billy Roche's Wexford Trilogy: Setting, Place, Critique'), Sebastian Barry (Ger Fitzgibbon's 'The Poetic Theatre of Sebastian Barry'), Dermot Bolger (Martine Pelletier's 'Dermot Bolger's Drama'), Martin McDonagh (Karen Vandeveld's 'The Gothic Soap of Martin McDonagh'), and Conor McPherson (Scott T. Cummings's 'Homo Fabulator: The Narrative Imperative in Conor McPherson's Plays') are seen as the future of the ongoing fascination emanating from the Irish stage.

Alistair MacLeod, *Il dono di sangue del sale perduto*, trad. it. di Franca Cavagnoli e Francesca Romana Paci, Milano, Frassinelli, 1999, pp. 331

Carla Pomarè

Alistair MacLeod non è uno scrittore prolifico: dal 1968 ad oggi ha pubblicato due sole raccolte - *The Lost Salt Gift of Blood* (1976) e *As Birds Bring Forth the Sun* (1986) - per un totale di quattordici racconti, recentemente riediti, assieme a due racconti lunghi composti negli ultimi anni ("Island" e "Clearances"), nel volume

*Island, The Collected Stories* (2000). Ancora fresco di stampa è il suo primo romanzo, *No Great Mischief*, la cui stesura lo ha tenuto impegnato per una decina d'anni. Per sua stessa ammissione, il sessantaquattrenne MacLeod, che ha da poco lasciato l'insegnamento di letteratura all'università di Windsor, scrive senza fretta, a mano, in un'uni-



ca stesura, soppesando le parole, rigirandole nella mente prima di affidarle alla carta e poi provandone le combinazioni a voce alta, per verificarne l'efficacia ritmica e sonora, che è sempre straordinaria. Un "accordatore di storie" – così lo ha definito, con scelta felice, Francesca Romana Paci, nell'introduzione al volume col quale Frassinelli ha ora finalmente proposto al pubblico italiano la quasi totalità dei racconti. Finalmente – perché, nonostante la relativa esiguità della sua produzione, MacLeod è senza dubbio una delle voci più intense della narrativa contemporanea in lingua inglese, una voce che le traduzioni ad opera di Franca Cavagnoli e della stessa curatrice Francesca Romana Paci hanno il merito di rendere in tutta la sua forza e poeticità.

Cresciuto in Nova Scotia all'interno di una famiglia numerosa che ha conservato forte il legame con le proprie origini scozzesi, MacLeod costruisce i suoi racconti a partire da uno spiccato senso di appartenenza a un luogo e a una cultura specifica (per quanto abbia ripetutamente sottolineato che ciò che scrive non vada letto in chiave autobiografica). Il luogo è appunto l'estremità nordorientale del Canada, da più di due secoli insediamento di una comunità di esuli scozzesi, e in particolare l'isola Cape Breton, protesa nell'Atlantico a sfidare la forza degli elementi – gli inverni rigidissimi, le insidie del mare ghiacciato, la furia del vento, l'ostilità di un paesaggio che, pur in tutto il suo fascino, non sembra fatto per l'uomo. Un ambiente che esige tributi umani, un mare dal quale alcuni non tornano più, un suolo dalle cui viscere riemergono minatori spesso mutilati, talvolta cadaveri, una terra impervia e restia a cedere i suoi frutti, in cui la vita può ancora essere lotta per la sopravvivenza. Di questa enclave, che a tratti appare quasi fuori dal tempo e dalla storia, i racconti di MacLeod esplorano con commossa partecipazione tutte le coloriture, ricostruendo fin nei minimi dettagli la varietà degli spettacoli naturali così come gli interni spartani delle abitazioni e le dinamiche psicologiche delle vicende che vi si svolgono, con una non comune capacità descrittiva che è senza dubbio uno dei loro punti di forza.

Tipicamente, la descrizione in MacLeod si innesta sul ricordo. La gran parte dei racconti vive infatti delle reminiscenze di protagonisti maschili, che tornano con la memoria e talvolta anche fisicamente a quell'area geografica ben delimitata che li ha visti bam-

bini. A distanza di anni e chilometri, ormai impegnati in carriere che li hanno portati nelle grandi metropoli del Canada o in non meglio precisate città universitarie del Midwest americano, molte di queste voci narranti ricostruiscono ambienti e personaggi della propria infanzia e adolescenza, colti in momenti nei quali riconoscono degli snodi importanti per il proprio destino e per la costruzione della propria identità personale, quasi delle epifanie in senso joyciano.

Così, l'io narrante del primo racconto in ordine di composizione, "La barca", ridà vita a quell'estate di molti anni prima in cui, ragazzo, si è trovato a dover scegliere se continuare a studiare o seguire in mare il padre pescatore, ormai troppo vecchio per farcela da solo. Già da questo primo racconto il doloroso contrasto natura-cultura si configura come uno dei temi ricorrenti della narrativa di MacLeod. Qui, come nel successivo "Il ritorno", è il processo di acculturazione a mettere in moto il progressivo allontanamento dal luogo d'origine e a minacciare l'integrità del gruppo familiare e sociale. È la scuola a portare via per prima i figli alle madri, strenui custodi della tradizione, facendone – piuttosto che pescatori e minatori, radicati dal loro stesso lavoro nel luogo di appartenenza – dei professionisti fondamentalmente nomadi – dentisti, avvocati, professori universitari in transito da una città all'altra. Ecco allora il tono a tratti elegiaco, il malinconico rimpianto che si fa cifra della scrittura di MacLeod. Il mondo cui dà vita è un mondo vicinissimo nel tempo ma ormai in via di estinzione, minacciato dalla rete stradale e ferroviaria, assediato dal miraggio del benessere, un mondo che molti – all'interno degli stessi racconti – già studiano come reperto antropologico. Un mondo che nella sua integrità è destinato a finire con la morte dei grandi vecchi che popolano l'universo narrativo di MacLeod, *in primis* il protagonista di "L'accordo della perfezione", memoria storica di quella cultura celtica che, tramandata per secoli di padre in figlio, è ormai vissuta dalle giovani generazioni come vuota formula, di cui si è persa la coscienza del significato. Ma è anche il caso della nonna ultraottuagenaria di "La strada per Rankin Point", che ostinatamente rifiuta, nonostante le insistenze di figli e nipoti, di lasciare la casa abbarbicata sulla cima di un promontorio a strapiombo sul mare, o della protagonista del bellissimo "L'isola", che trascorre la vita nel più completo isolamento, coltivando

il ricordo di un tragico amore che ne ha segnato la giovinezza, mentre il mondo attorno a lei cambia così radicalmente da dimenticarsi letteralmente della sua esistenza.

Sono in genere le donne, nei racconti di MacLeod, a ergersi a più strenue custodi del legame con il luogo, il passato e le tradizioni, fino a trasformare in caparbia resistenza a qualsiasi cambiamento quello che nella maggior parte dei personaggi maschili è l'orgoglio per la specificità del proprio patrimonio culturale. Abbondano in MacLeod figure di madri che appaiono grette nel loro tentativo di tarpare le ali ai mariti così come ai figli, donne il cui parossistico attaccamento al principio di realtà sembra renderle cieche di fronte a tutte le necessità che non siano propriamente materiali. Così la madre dello splendido "In autunno" vince le resistenze di marito e figli convincendo il primo a vendere, e quindi a condannare a morte certa, il vecchio cavallo che non serve più a nulla e che per lei è diventato solo una bocca in più da sfamare, scegliendo di ignorare il profondo legame affettivo che negli anni si era creato fra l'animale e i componenti della famiglia. Ma nemmeno a questa donna MacLeod nega la propria comprensione e compassione, mostrando come in lei, pronta a trasformarsi in carnefice, sia la voce della solitudine e della miseria a parlare.

"In Autunno" è un racconto struggente e straordinario, in cui MacLeod si sofferma sul rapporto simbiotico che si crea fra uomini e animali costretti a vivere in condizioni estreme. È questo un altro dei motivi ricorrenti della raccolta, in cui il contatto con il mondo animale viene utilizzato anche in chiave iniziatica: nel processo di *Bildung* del personaggio maschile delineato in molti dei racconti, la presa di coscienza della sessualità spesso avviene proprio assistendo a un accoppiamento animale. Il discrimine fra passato e presente, fra tradizione e modernità passa anche attraverso la disponibilità a entrare nel ciclo biologico simboleggiato dalla fertilità animale. Non a caso tutti i protagonisti vengono da famiglie numerose e la maggior parte di essi dà vita, altrove, a nuclei familiari ristretti, la cui scelta è vissuta dai componenti della vecchia generazione come un'anomalia, quando non come un tradimento. Perché è la famiglia, il legame di sangue, a garantire la sopravvivenza del clan e del suo rapporto di simbiosi con il luogo. Un figlio, in questa luce, è un dono – un dono di sangue – che nel caso specifico del racconto

che dà il nome alla raccolta ("Il dono di sangue del sale perduto") è esplicitamente un dono che le nuove generazioni fanno alle vecchie, rinunciando, nella persona del giovane accademico protagonista della narrazione, ad esercitare il diritto di paternità sul figlio nato da una relazione giovanile, e permettendo quindi ai nonni materni di crescerlo come proprio, tramandando in lui il loro mondo e i suoi valori.

Pur con tutta la sua enfasi sull'esperienza della perdita, dell'allontanamento e dell'esilio, l'universo narrativo

di MacLeod mantiene la fede nell'esistenza di un centro, o di un'origine, che si fa garante dell'identità personale e collettiva. Il luogo e la sua storia – è l'insegnamento che viene anche dal romanzo, *No Great Mischief* – sono forze che, classicamente, plasmano l'individuo in quanto membro di una collettività. Anche nell'alienazione delle metropoli postmoderne è la terra natale a fornire a ciascuno dei ben precisi "simboli di identità" (è una definizione di MacLeod), che per i minatori di "Sipario sull'estate" – l'ultimo racconto dell'edizione italiana – sono i rametti di abete rimasti impigliati nelle griglie

delle macchine o sotto i fari e ritrovati a centinaia di chilometri di distanza dalla terra d'origine. "Li porteremo con noi in Africa", riflette la voce narrante, conscia di ripetere un atto ancestrale, di prendere il proprio posto in una catena iniziata dagli antenati scozzesi che, per secoli, "hanno creato rozze insegne di erica o mirtilli da portare con sé sui campi di battaglia" – i campi di battaglia della vita sui quali, deposte le armi, continuano a muoversi, seguiti dallo sguardo pietoso e appassionato di MacLeod, i personaggi di questi straordinari racconti.

Julia O'Faolain's latest novel has the peculiarity of appearing in an Italian translation before being published in English – or indeed of ever finding a publisher in England or another English-speaking country. No wonder: it deals with – in the eyes of an English-speaking audience – an obscure protagonist of Italian history, the leader and co-founder of the Italian Communist Party (PCI), Palmiro Togliatti, alias the Hercules (Ercoli) of the title. Had the novel been about Antonio Gramsci, another of the founders of the PCI and its leading intellectual who has recently found great favour among materialist critics world over, the novel might have aroused some interest. But writing about a strict communist and unglamorous character at a time when communism itself has gone out of fashion was a real challenge. And to make things worse, it does not concentrate on the history of Italian communism in its opposition to fascism, which could have had epic tones, nor on the "Italian road to socialism" the PCI followed under Togliatti's leadership in the post-war years and which could have attracted the sympathy of most liberals because of its democratically oriented line and the trend towards the liberalisation of communism. The novel deals, instead, with what could seem the most unpalatable aspects of Togliatti's communism, the years he spent in Russia when in Italy the Party was banned by Mussolini, and he, as a member of the secretariat of the Comintern, was directly or indirectly involved in trials, purges and political crimes.

And yet, indeed because of this, the book should appeal to English and especially Irish audiences. For

Julia O'Faolain, *Ercoli e il guardiano notturno* (tit. orig. *Hercules and the Night Watchman*), trad. it. di Ileana Pittoni, Roma, Editori Riuniti, 1999, pp. 286

Donatella Abbate Badin

the core of the debate is between loyalty to a great cause, to a utopian dream, and the conscience that has to condone injustice and even criminal actions committed in the name of the cause. Worded in this way the issue is not limited to the problems of communism or of Italian history. Indeed it is an issue Julia O'Faolain has repeatedly taken into consideration in an Irish context as, for example, in *No Country for Young Men* as well as in the context of Italian terrorism of the '70s in *The Italian Signorina*. Can the project of the construction of a better future justify totalitarianism, unfair trials, murderous attacks, apparently indiscriminate violence? Does the benefit of good intentions apply to Stalinism, to civil war, to terrorism because those who are involved in it are on the side of justice and the common good?

In Julia O'Faolain's semi-fictional biography of Palmiro Togliatti, this moral dilemma is repeatedly proposed either in the form of the soul-searchings of a rigorous and honest militant of the Party who cannot ignore some perversions and degenerations of the system or through the voice of several interlocutors who act as sounding-boards or doubles for the protagonist. The most important of these figures is "the Night Watchman" of the title, a pseudonym

for Ignazio Silone, the well-known novelist who reneged on his adherence to the Communist Party to pass to the other side and, indeed, was suspected of being a spy working for the OVRA, the fascist intelligence service. But he is not the only interlocutor: practically every encounter, actual to the plot or remembered, represents the same dilemma.

There is also a love story, reconstructed imaginatively by the author on scanty historical evidence, with Helena Lebedeva, the mysterious woman of bourgeois origins, possibly a spy, married to an Italian comrade, Davide Maggioni whose final suicide casts one more shadow of guilt and uncertainty on Togliatti's conscience. The details of the passionate affair and of the ambiguous relationship with the husband occupy the mind of the hero continuously in his months of imprisonment, but by no means are they the most important or the most successful features of the novel.

The pivot of the novel is, indeed, Togliatti's detention in French jails in 1939 which becomes a pretext for evoking memories of the past years in Italy, Russia and Spain. The novel has a Chinese box structure: there is nothing so simple here as beginning at the beginning and then going on to the end. It actually starts with Togliatti's return to Italy in 1944 after his exile, at the dawn of a new phase of his militancy, and ends on a Soviet boat taking him back to Russia after his imprisonment in France. As he leans on the parapet of the boat, memories of Helena dancing the flamenco in Spain are brought back to life by a conversation with an officer who, in praising her beauty, seems to be giving him an absolution for his slippage into self-indulgence, for

having lived in "that land of selfishness which private life is". The final thought is, in fact, that of his definitive break with Helena and, before that, with his first, deserted love in Turin, Elda. A final touch which underlines Togliatti's choice of public over private life.

In between the two episodes framing the novel are a series of memories of real and fictional events and personalities, triggered, in a rather stilted stream of consciousness technique, by a word, an odour, a sound. In his inner cinema, short, realistic takes of the shabby life in Hotel Lux, the headquarters of international communism in Moscow, alternate with episodes of his love affair with Helena. One moment he is at a Comintern meeting debating Trockij's expulsion from Politburo, another moment he is in Spain worrying that the disappearance of a member of the Fifth Column will be blamed on the Party; here he is in bed with Helena, a page later he has not even met her, and all the while he is in a jail in France listening eagerly to his neighbour from the next cell tapping messages on the wall.

The neighbour will turn out to be Suarez, a shady figure who saved Togliatti's life in Spain and is now blackmailing him in order to get protection. He will end up mysteriously

killed. This, together with Togliatti's stormy relationship with Helena and her husband, are the only occasions for suspense, a genre O'Faolain handles less convincingly than the reconstruction of the historical scene.

The historical dimension of the novel is, indeed, carefully researched and very effectively conveyed. A cast of well-sketched characters surrounds the two heroes. It includes Togliatti's immediate family, his staunch wife, Rita Montagnana, and their neglected and over-sensitive son, Aldo, and some of the major figures of Italian communism: Teresa Noce, the faithful friend and rigorous comrade, together with her husband Luigi Longo, and then Paolo Robotti, Antonio Gramsci, Ignazio Silone and many more. The reconstruction of the working-class environment and of the first social battles in Turin, of the daily life in Moscow or of the routine of prison life are also fascinating features of the novel. Best of all is the reproduction of the atmosphere of fear and suspicion, hovering above everything – the nightmare that someone, even the closest friend, could either be an informer or a prospective victim of a purge.

Dwelling on the feelings and psychological motivations of a public figure, about whose personal life so lit-

tle is known, represents the major challenge O'Faolain has had to face in this novel and which she has successfully carried out, less so in the sentimental plot, quite perceptively as for Togliatti's moral dilemmas. O'Faolain does not pass under silence the crimes or injustices which Togliatti witnessed or in which he unwittingly took part but she tries to portray the moral dilemmas of a rigorous and honest man. In the end Togliatti is absolved for his faith in a utopian world, for the promise of justice and equality in which he believes and which makes him justify evils he cannot ignore.

For these reasons the book is well worth reading and ought to be made available in English for some of its occasional awkwardness may well be due to a poor translation which fails to transmit the vividness of dialogue and description and the quality of the language, when not actually misinterpreting it or rendering it into sloppy Italian. On the other hand the narrative structure, mixing memory with interior monologue, realistic description and political theorizing, succeeds in transforming what could have been an ethical and political treatise or a dry biographical essay into an impassioned and exciting novel of ideas offering sympathetic insights in one of the great figures of twentieth century history.

È il quarto romanzo di Tóibín, scrittore quarantacinquenne al quale si devono anche tre importanti libri di non-fiction: *Bad Blood - A Walk Along the Irish Border*, che è uno dei testi che hanno trattato con maggiore insight il problema, *Homage to Barcelona*, e *The Sign of the Cross - Travels in Catholic Europe*. Il suo primo romanzo *South* è stato tradotto in italiano con il titolo *Sud*, ed è pubblicato da Fazi (Roma, 1999); è stato recensito nello scorso numero di *Tolomeo*. Fazi pubblicherà in italiano anche il terzo romanzo *The Story of the Night*. Il secondo romanzo di Tóibín è *The Heather Blazing*. Ora è uscito questo quarto romanzo, emozionante e commovente, tanto quanto è avaro di concessioni al sensazionalismo e al patetico.

In *The Blackwater Lightship* Tóibín crea una coreografia di sei persone, tre donne e tre uomini: nonna, madre, figlia e Declan, rispettivamente nipote, figlio, fratello; gli altri due uomini,

Colm Tóibín, *The Blackwater Lightship*, London, Picador Macmillan, 1999, pp. 273

Francesca Romana Paci

Paul e Larry, sono amici di Declan. La narrazione procede da Helen, figlia e sorella, ma è narrata in terza persona, pur rimanendo fisso il punto di vista e l'ampiezza di visione e comprensione del dato. Se Helen è il fuoco del narato, Declan è il fuoco dell'attenzione e il catalizzatore dei fenomeni. Paul viene mandato a cercare Helen: "Declan has AIDS. He's very sick. He sent me to tell you" (p.33). Quello che segue è ricerca di senso del presente e del passato. Temi forti, temi irlandesi, che diventano temi di tutti, e sono risvegliati da un mezzo di contrasto terribile e comparativamente nuovo. Gli agonisti del romanzo devono

risvegliarsi, per studiarli e studiarli.

Lo spazio della maggior parte della narrazione si concentra nella casa isolata nella zona di Wexford, su una costa alta, a picco sul mare, della nonna di Declan. In quella casa, dove è stato molto a lungo nella sua infanzia, ora Declan vuole tornare. Paul e Larry lo accompagnano e si danno turni per accudirlo, e a loro si uniscono la madre e la sorella di Declan. Nonna, mamma e figlia, Dora, Lily, Helen, si trovano insieme nella stessa casa dopo un lungo periodo di incomprensioni e di assenza reciproca. Declan è al centro di questo piccolo universo, come un re, come il sole.

La coreografia di *The Blackwater Lightship* ricorda sommariamente la struttura di *The Facts Behind the Helsinki Roccamatios* (1993), un bel racconto lungo dello scrittore canadese Yann Martel, di poco più giovane di Tóibín. In italiano è stato pubblicato con il titolo *Io, Paul e la storia del mondo* (Roma,

edizioni e/o, 1993). Anche in quel caso Paul è il centro del suo mondo; tutta la famiglia e l'amico, narratore della storia, ruotano intorno al suo asse. E, nel tentativo eroico di ristabilire l'ordine nel caos, da lui procede la storia del mondo. La somiglianza delle due opere si ferma a un certo punto, perché Tóibín amplia il suo campo d'indagine, ma è ugualmente significativa, perché in entrambe il problema dominante è vincere e ordinare, almeno operativamente, il caos, incarnato dalla malattia in un solo corpo, ma irradiato a svelare malessere (in senso letterale) anche altrove. Il narratore in *The Facts Behind the Helsinki Roccamatios* e Helen in *The Blackwater Lightship* sono entrambi in stato di sofferenza e di disordine, o di mancanza di comprensione di quello che sentono come disordine. La situazione li costringe ad affrontare la realtà esistenziale.

Il punto di vista di *The Blackwater Lightship* è Helen, una donna, come una donna, Katherine, è il punto di vista di un altro romanzo di Tóibín, *South*. In tutti e due i romanzi le donne sopravvivono al dolore, e in qualche modo conquistano una pacificazione, forse temporanea, forse spuria, forse fortunata, ma comunque una pacificazione. La figura femminile, che ha storia e connotazioni ben precise nella letteratura irlandese, qui si triplica, come le tre dee antiche d'Irlanda. Per costruzione del suo creatore, Declan

non può avere accanto una innamorata o una moglie o una figlia, ma ha comunque tre donne, le tre possibili modificazioni di rapporto di sangue che non può non avere, perché non dipende da lui; sono l'unico rapporto che può avere con il femminile senza averlo mai scelto.

Tóibín è molto efficace nella caratterizzazione delle tre donne di *Blackwater Lightship*. Se l'Irlanda e gli irlandesi hanno una tradizione problematica di rapporto con la rappresentazione della donna, le donne hanno altrettanti problemi nel rapportarsi tanto alle immagini di sé, quanto agli uomini, come, nel vissuto di Helen nel romanzo, dimostrano Dora, Lily, e Helen. Tóibín non è aggressivo, è simpatetico nel costringere le sue donne; quella che esce dalle sue pagine più accattivante è la nonna, Dora, che alla fine, quando per Declan sembra non si possa sperare più nulla, cerca di imparare a guidare l'automobile facendosi dare lezioni da Larry. Tecnicamente è un riuscito *relief*, dal punto di vista intellettuale è un pezzo di notevole potere conoscitivo, che arriva lontano e da lontano, ricordando perfino il famoso "What a piece of work is man..." di Amleto.

Il terribile AIDS, quindi, è nel romanzo un catalizzatore di altri problemi, connessi, anche per vie indirette, o per emozione, o per ragionamento. Tutti sono intorno a Declan, per

amore, ma anche perché il giovane diventa emblema, non simbolo, di uno stato esistenziale umano, di una *maladie*, che certamente non è solo l'AIDS, ma difficoltà di costruirsi e di comunicare.

I rapporti generazionali sono uno degli aspetti più studiati del romanzo, e la comunicazione errata o assente tra le generazioni produce guasti difficilmente riparabili. Ancora una volta sono le donne a salvarsi, almeno in parte, dalla sconfitta totale. Anche se nella narrazione le colpe delle madri nella vera e propria educazione dei figli, in tutte e tre le generazioni, sono evidenti. Rivelatrici le pagine sul cibo (pp.59 e seguenti). E la reazione di Lily in ospedale, mettendo una mano sulla fronte del figlio: "Well, you don't have a temperature, anyway" (p.102). E la reazione della madre di Larry, alla quale Larry vuole finalmente aprirsi e rivelare la propria omosessualità: "Are you after joining the IRA?" (pp.145-146). Granny Dora, invece, è costruita dal suo creatore come molto più spontanea nel discutere di omosessualità (pp.142 e seguenti).

Il personaggio più austero, più *worldwise*, e nello stesso tempo più appassionato, è Paul. Paul è paziente, intelligente, calmo, ha forza e sentimenti; si esprime con più di un linguaggio, esercita controllo anche sugli altri. Potrebbe essere uno scrittore, un regista, un artista.

Il volume è diviso in due sezioni, intitolate rispettivamente "Irish Identity: Historical Considerations" e "Irish Identity: Literary Representations". Ciascuna contiene sei interventi di altrettanti studiosi sul problema dell'identità irlandese.

La maggior parte dei saggi della prima parte che si accostano al problema dell'identità come una rete condivisa di risposte culturali, più che come recupero e precisazione del sé individuale, devono necessariamente confrontarsi con i problemi politici che nascono dallo scontro fra una realtà in forte trasformazione e le memorie di un passato di conflitti e di radicalizzazione di ogni ragione del contendere. Tale dicotomia viene letta in modo assai diverso dai collaboratori al volume, di volta in volta alternando ottimismo e scetticismo, previsioni e prudenza, aperture critiche e scetticismo a dimostrazione dell'estrema fluidità del tema trattato.

Karl-Heinz Westarp & Michael Boss (eds.), *Ireland: Towards New Irish Identities?* Aarhus, Denmark, Aarhus University Press, 1998, pp. 179

Giuseppe Serpillo

Nell'introduzione, Michael Boss, individua la compresenza di più identità all'interno del Paese, soprattutto nella Repubblica e scorge i segni di una volontà, o almeno una disponibilità da parte delle due comunità del Nord Irlanda, di mescolare e integrare le rispettive rigide visioni e definizioni di sé.

Più ottimista e sicuro, Tom Garvin, docente e direttore del Dipartimento di Politica all'University College di Dublino, in "The Slow Triumph of Politics: Irish Endgame", fa emergere nella storia d'Irlanda una tradizione di

democrazia politica, alternativa e in forte contrasto con il più noto nazionalismo insurrezionale. Tale tradizione, che si è andata rafforzando particolarmente dopo l'entrata della Repubblica nella CEE nel 1973, non sembra lasciare più alcuno spazio al terrorismo politico, ormai non più sostenuto neppure dalla popolazione. È la visione realistica e lucidamente critica del revisionismo storico, particolarmente di Roy Foster, dalla cui opera Colm Tóibín ("New Ways to Kill Your Father: Historical Revisionism") attinge i motivi di una sua riflessione sui vantaggi e i pericoli delle recenti riletture della storia d'Irlanda. Se infatti il revisionismo storico ha avuto il merito di rimettere in discussione alcune delle icone tradizionali della storia d'Irlanda, spesso fuorvianti, sulle quali si erano formate generazioni di intellettuali e gente comune, a Tóibín non sfugge che la riconsiderazione del passato secondo parametri che rivalutano gli effetti dell'occupazione inglese sulla cultura e l'e-



conomia irlandesi e all'opposto ridimensionano la resistenza antibritannica come sostanzialmente viziata da idealismo e inquinata da violenza, nasce dalla necessità politica di normalizzare i rapporti con i partner europei, fra i quali un posto non secondario spetta proprio alla Gran Bretagna. Tóibín è certamente disposto a sottoscrivere con Roy Foster il progetto di un'Irlanda pluralista, post-nazionalista e antisettaria, ma non accetta quella che nella sua analisi diventa la giustificazione di "an Ireland cleansed of its history" con l'esclusione di "forces operating within me – that I must be conscious of", che però, a me pare, non sono altro che quelle stesse forze di 'invenzione' della propria storia sulle quali si è costruita quella identità fissa e rigida da cui il nuovo storicismo vorrebbe decisamente e definitivamente allontanarsi.

Ruth Sherry, dell'Università di Trondheim, in Norvegia, si occupa di un aspetto peculiare dell'identità: gli inni nazionali, un'invenzione piuttosto recente per esprimere e affermare il sentimento dell'unità nazionale. "The Soldier's Song", composto nel 1907 e adottato come inno nazionale dallo Stato Libero d'Irlanda nel 1926, non ha mai avuto vita facile, sia per quanto riguarda la musica – che ha avuto e continua ad avere forti concorrenti nel ben noto "A Nation Once Again" e in "God Save Ireland" – e riguardo alla qualità del testo, pieno di sentimenti militaristi ed evocativo di contesti baricadieri che oggi risultano imbarazzanti per un Paese pacifista, europeista e proiettato verso una collaborazione, piuttosto che una perpetuazione del conflitto, anche solo verbale e simbolico, nei confronti degli ex colonizzatori britannici.

In un lungo e articolato saggio, Lissi Daber ("Nationalism and Unionism in Northern Irish Identities in the 1990s: The Interplay of Politics, History, and Culture") esamina il problema della definizione dell'identità nell'Irlanda del Nord, un paese in cui – ora che né la Repubblica né il Regno Unito vi hanno più alcun vero interesse, economico o territoriale – la natura del conflitto fra cattolici e protestanti emerge in tutta la sua tragica natura di sclerotizzazione di pregiudizi reciproci, che vengono continuamente alimentati da rituali come marce e parate e da provocazioni di varia natura. L'identità, in Irlanda del Nord è, paradossalmente, 'differenza' e si definisce nel contatto oppositivo con ciò che è considerato 'l'altro'. Non essendo concepita come un fenomeno in continuo cambiamento, ma come

qualcosa di statico, immutabile e impenetrabile a qualsiasi tipo di influenza esterna, l'identità è espressa più in termini di ciò che non si è, di ciò che non si vuole, piuttosto che in termini positivi e propositivi. Ci vorrà ben altro che una semplice tregua o un accordo di pace come quello del 'venerdì santo' del 10 aprile 1998 per cambiare la radicata cultura della violenza che si alimenta di se stessa: sarà necessario un vero, ampio progetto politico, che coinvolga le due comunità in uno sforzo di cambiamento per il raggiungimento di obiettivi condivisi, un progetto che finora non è stato neppure accennato. I recenti sviluppi della crisi nordirlandese sembrano darle ragione.

Di tutt'altro tipo il saggio di Marie Arndt, "Sean O'Faoláin as Biographer and Commentator". La studiosa svedese passa in rassegna le biografie di alcuni personaggi eminenti della storia d'Irlanda, quali Daniel O'Connell, il cardinale Henry Newman, Constance Markiewicz e de Valera, che Sean O'Faoláin scrisse nell'arco di un ventennio, per evidenziare il ruolo di coscienza critica che lo scrittore e intellettuale – di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita – esercitò anche nella definizione di una identità nazionale che non fosse frutto di una visione mistica alla 'Gaelic Revival' e insieme non sradicata dalla storia. Anticipando di oltre trent'anni la visione europeista e internazionalista oggi largamente condivisa da molti intellettuali e politici irlandesi, O'Faoláin – a parere della Arndt – fornì al suo paese quella "revisionist frame of reference", di cui in ultima analisi deriva anche l'immagine della 'Celtic Tiger' – "the symbiosis between Microsoft and Riverdance" – ossia di uno Stato proiettato aggressivamente verso l'esterno, ma ancorato saldamente al proprio passato culturale celtico, depurato di ogni scoria di retorica nazionalistica.

Il breve saggio che segue, "With Skill, Endurance and Generosity of Heart: Frank McCourt's *Angela's Ashes*" di Darlene Erickson, è invece un resoconto entusiastico – fin troppo – del romanzo che nel 1996 e 1997 ottenne un successo improvviso e inaspettato. Il problema dell'identità è qui affrontato solo di sfuggita, e il non particolare impegno critico del saggio è denunciato dalla sostanziale irrilevanza del suo contenuto al di fuori dei ristretti limiti del puro e semplice resoconto della vicenda, di alcuni personaggi e di alcune riflessioni sull'autore.

La seconda parte del volume è più incentrata sull'analisi critica di opere di

scrittori irlandesi – poeti, narratori e drammaturghi – per i quali il problema dell'identità, individuale e collettiva, gioca un ruolo determinante.

Nel suo autorevole intervento, Edna Longley ("Northern Ireland: Poetry and Peace") si interroga sul grado di relazione che si può stabilire fra poesia e pace, soprattutto in un Paese conflittuale come l'Irlanda del Nord. Il critico, che si definisce 'revisionista', nel senso che ritiene di poter allinearsi con gli storici revisionisti nella decostruzione dell'ideologia nazionalistica della storia, vede nella poesia l'unica forza in grado di produrre e preservare una scintilla di civiltà. Se non sembrano esserci dubbi che il fine dell'arte è la pace e che i due termini possono essere visti sostanzialmente come sinonimi, non si può però dire che l'arte sia all'origine pacifista: "[t]o say that the end of art is peace is not to say that the beginning of art is pacifism". La poesia conosce la collera, l'indignazione, la denuncia ed entra in dialettica con la storia in virtù della sua stessa natura intertestuale, ossia dialogica, che nel gioco di rimandi e di relazioni fra poeti appartenenti a diverse generazioni letterarie prefigura e simbolizza processi articolativi all'interno della società in senso lato. Il continuo gioco di rimandi di cui la poesia irlandese è intessuta e che travalica i limiti puramente geografici di appartenenza, mette di per sé in discussione le semplificazioni culturali che unionismo e nazionalismo cercano di perpetuare. L'apparente confusione che permette a un certo numero di autori di essere inclusi in diverse collezioni antologiche – 'British', 'Irish' o 'from the North of Ireland' – è in realtà testimonianza di dinamiche estetiche che sono orientate verso un pluralismo antinazionalista, post-unionista e più generalmente culturale, che rappresenta un atto di sfida contro ogni forma di ignoranza e pregiudizio. In conclusione vengono discussi quattro recenti poesie di altrettanti poeti nordirlandesi: Ciaran Carson, Michael Longley, Medbh McGuckian e Seamus Heaney.

Britta Olinder indaga lo stesso problema attraverso un'analisi della poesia di John Hewitt, il poeta nordirlandese scomparso nel 1987. La sua consapevolezza di condividere due culture – quella del luogo a cui appartiene tutto impregnato della tradizione della democrazia britannica, e quello della razza, irlandese, ma anche scozzese e coloniale inglese – dà alla sua scrittura un'inquietudine, una vibrazione costante: "[a] restlessness or wavering between the sensation of being at home and homelessness". La ricerca di radici,



di connessioni e interrelazioni fra le turbolente correnti della storia lo conduce alla fine alla conclusione, sinteticamente espressa dalla studiosa svedese, che "[w]hatever culture, whatever race or tribe, whatever period of history that constitutes his subject, Hewitt looks for the common denominator, the universal". Una soluzione che, per quanto suggestiva, mi sembra francamente poco realistica.

Tutto incentrato su Seamus Heaney poeta e saggista è il contributo di Michael Boss, che espone con garbo quanto nel poeta irlandese è espresso in modo chiaro ed esplicito: ossia che la torbiera e il campo di patate sono associabili alla memoria individuale e collettiva e si evolvono di conseguenza in metafora della coscienza nazionale. Si può scavare nelle parole come si scava nella torbiera. Come la torbiera è 'bottomless' e potrebbe infine collegarsi con l'oceano, ove tutti i corsi d'acqua si fondono, allo stesso modo le parole sono 'bottomless' e portano i segni di molte culture e civiltà che vi si sono stratificate. L'identità, per proseguire nella metafora non è un risultato dello scavo: essa semmai consiste nell'atto stesso dello scavare "downwards and inwards", altrettanto nella storia collettiva quanto nella coscienza individuale. Si tratta, anche qui, di pluristratificazione di identità piuttosto che di una identità unica e immutabile, perché l'identità è un processo più che una condizione e la poesia, che più di qualsiasi discorso politico permette una visione simultanea della molte stratificazioni del sé individuale e collettivo, è un mezzo potenziale per sanare sia una mente turbata, sia una cultura divisa.

Ben poca connessione con il tema del libro sembra invece avere il contributo di Michael Pratt, professore di inglese alla Miami University of Ohio a Oxford nell'Ohio (USA), nonostante il titolo stimolante: "European Past, Irish Present: Joyce's Modern Hell". A meno che l'autore non abbia voluto proporci ancora una volta la genesi di un artista, Stephen Dedalus, che nell'analisi profonda del sé indotta dal terrore dell'in-

ferno del sermone gesuitico del "Portrait", scopre la sua vocazione alternativa a quella di prete. Che questa o altra sia la finalità, il saggio è tuttavia poco illuminante per il soffermarsi eccessivo dell'autore su temi e problemi joyciani che sono ormai divenuti luoghi comuni e che avrebbero potuto trovare migliore collocazione in qualsiasi storia letteraria o generale introduzione a Joyce.

Karl-Heinz Westarp riflette sulla nostra percezione del tempo, e soprattutto del passato, in relazione alla definizione di noi stessi e quindi alla precisazione di una nostra identità. Accogliendo la teoria agostiniana del tempo secondo la quale né passato né futuro esistono, ma solo una loro rappresentazione nel transeunte, dopo avere accennato ai cicli vichiani e alla moderna teoria del caos, lo studioso danese discute la presentazione del tempo e del passato in Beckett, concentrando in particolar modo sui due drammi brevi *Footfalls* e *That Time*. Beckett percepisce il tempo come una prigione dalla quale non vi è possibilità di fuga. In tale prospettiva, il sé perde ogni senso della propria identità e l'esistenza si configura come un vuoto dal quale non è possibile fuggire neppure con l'auto-annullamento. È la parola, anche semplicemente in quanto suono, l'unica alternativa per uccidere il Tempo e creare almeno l'impressione di un qualche tipo di esistenza. In *Footfalls* i personaggi della madre e della figlia costruiscono la loro identità attraverso la memoria e la sua verbalizzazione e drammatizzazione; in *That Time* le voci, indicate con le prime tre lettere dell'alfabeto, raccontano all'Ascoltatore (The Listener) il suo passato e così facendo gli costruiscono un'identità e una continuità che altrimenti non avrebbe o di cui non sarebbe consapevole. Westarp non ritiene di dover approfondire ulteriormente tutte le implicazioni di questa lettura e le conclusioni sono sfortunatamente troppo affrettate. Sarebbe forse interessante indagare se la favoleggiata capacità affabulatoria degli irlandesi non possa essere letta, utilizzando questa chiave, come il tentativo di sfuggire

all'incubo dell'incerta rappresentazione storica del sé mediante l'attualizzazione verbale della memoria.

In "Irish Theatre: The State of the Art", infine, Fintan O'Toole passa in rassegna il teatro del Novecento rilevando tre fasi di sviluppo: la prima, quella del 'revival' dell'inizio del secolo che comprende Synge, O'Casey, Yeats e perfino Beckett; la seconda, quella della grande produzione del trentennio fra il '50 e la metà degli anni ottanta; l'ultima, quella in corso, non perfettamente definibile, ma di cui si possono già individuare i contorni. Le tre fasi sono legate, per O'Toole, alla diversa rappresentazione dell'Irlanda come entità culturale. Se nella prima fase il drammaturgo riflette e rappresenta una società che si riconosce come unitaria, pur nella sua conflittualità interna, nella seconda – in cui vengono inclusi Tom Murphy, il primo Friel, J.B. Keane, Thomas Kilroy e Hugh Leonard – la società rappresentata è diventata complessa, non più definibile come singola realtà, ma come entità lacerata da visioni del mondo opposte e conflittuali fra tradizione e modernità. La terza fase non ha riscoperto quell'insieme coerente che veniva chiamato 'Irlanda', ma non presenta neppure la conflittualità interna della seconda fase. Quello che si presenta è un mondo di frammenti, ciascuno definito nei suoi stretti confini e privo di rapporti con il più vasto insieme di cui faceva parte, ma che non è più in grado di percepire e riconoscere. Il teatro, coerentemente, rappresenta questi piccoli mondi da cui sono scomparsi i grandi conflitti che caratterizzavano la seconda fase. Ma se il dramma non può essere creato attraverso il conflitto, esso deve essere evocato attraverso il linguaggio, un linguaggio che tende a cancellare le nette distinzioni fra fiction, poesia e dialogo e a superare le convenzioni del teatro naturalistico per entrare in una dimensione di pura evocazione, il che spiega il rinnovato interesse per il teatro di narratori come McGahern e Banville e di poeti come Heaney e Kennelly.

Melita Cataldi ed., *La lingua semprenuova* – In *Tenga Bithnua*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999

Contiene la traduzione italiana e l'originale iberno-cristiano del IX/X secolo di un testo, *Tenga Bithnua annso sis*, che narra la creazione del mondo e la

## SEGNALAZIONI

pluralità del creato. Nell'insieme questo testo di autore anonimo si presenta come un apocrifo biblico, uno del ricco corpus di testi analoghi della cul-

tura iberno-cristiana. Ma presenta anche qualcosa in più: è scritto in una lingua inventata, riconducibile al gaelico e anche al latino, alla fine comprensibile, e quindi traducibile, ma ciò non di meno inventata. Cataldi, come si deve dire è sua consuetudine in questi frangenti, ha lavorato con entusiasmo

e gusto. Letteralmente *tenga bith-núa* vuol dire 'lingua vita-nuova', ed è questa la lingua che si sente arrivare dal cielo, "la voce del cielo parla una lingua non umana, quella degli angeli". Cataldi definisce il testo "meditazione per immagini"; per l'anonimo compositore la lingua sempre nuova è mezzo e speranza di perenne rinnovamento.

---

C. De Petris, I.M. Ellis d'Alessandro, F. Fantaccini (eds.), *The Cracked Looking Glass – Contributions to the Study of Irish Literature*, Roma, Bulzoni Editore, 1999

---

È un'ampia collezione che contiene saggi, tutti in inglese, di studiosi italiani e irlandesi, su temi e problemi molto vari. Il primo saggio, *Further Language*, è di Seamus Heaney, al quale seguono troppi contributi per nominarli singolarmente, tutti di notevole interesse. Il volume è preceduto da una *Introduction* di Carla de Petris che fornisce direzioni di lavoro e visione d'insieme, ed è arricchito da una sezione, *Poems for This Book*, che precede i saggi, contenente poesie irlandesi tradotte in italiano e italiane (di Michelangelo Buonarroti) tradotte in inglese (da Derek Mahon). È seguito inoltre da una utilissimo e ampio studio bibliografico di Fantaccini dei contributi italiani agli Anglo-Irish e agli Irish Studies. Conclude il volume una lettera inedita di Sean O'Casey, datata febbraio 1950 breve, ma di contenuto molto interessante, nella quale O'Casey si esprime sul fascismo e sul nazismo, e sul pericolo che hanno rappresentato per l'Europa, auspicando che, fino a che durerà il tempo, a "no other breeder of such an evil" sia concesso sorgere e prendere potere.

---

Noel Duffy & Theo Dorgan (eds.), *watchingtheriverflow – A Century in Irish Poetry*, Dublin, Poetry Ireland/Éigse Éireann, 1999

---

È una antologia che raccoglie cento poesie del canone irlandese, scelte da dieci poeti irlandesi contemporanei, tutti di reputazione internazionale; Ciascuno di loro ha scelto dieci poesie, delle quali alcune sono in inglese, altre in gaelico. I poeti chiamati a esprimere scelte e preferenze sono: Eavan Boland, Eiléan Ní Chuilleanáin, Bernard O'Donoghue, Thomas Kinsella, Ciaran Carson, John Montague, Michael Longley, Seamus Heaney, Cathal O Searcaigh, Nuala Ní Dhomhnaill. Le cento poesie spaziano entro un intero secolo di storia letteraria, creando un paesaggio affascinante, vario, ma non arbitrario, perché ciascu-

no dei dieci poeti premette alle sue scelte pagine che aiutano a capire e accrescono il valore dell'antologia. L'introduzione di Dorgan spiega l'ordine e il senso del progetto, che non è, come sono e sono stati tanti del genere, solo celebrativo, ma vuole anche essere strumento culturale, mentre le cento poesie e tutti i poeti, sia scelti sia autori delle scelte, tracciano un disegno che non manca di coerenza, se non bastasse la bellezza.

---

Catherine Dunne, *Il viaggio verso casa*, Parma, Guanda, 2000

---

È il terzo romanzo di Dunne, intitolato in inglese *The Walled Garden*. Le pagine iniziali sono uscite, come inedito, nel quarto numero di *Tolomeo*. L'edizione italiana di *The Walled Garden* è uscita addirittura prima della edizione in lingua inglese. Di Dunne Guanda ha pubblicato anche il primo e il secondo romanzo, *In the Beginning* (1997), con il titolo *La metà di niente* (1998), e *A Name for Himself* (1998), con il titolo *La moglie che dorme* (1999), entrambi recensiti nei precedenti numeri di *Tolomeo*. Ognuno dei tre romanzi di Dunne è diverso dagli altri, segnando le tappe di un percorso di ricerca del sé, che è ancora molto evidentemente in svolgimento. Dunne, che in *In the Beginning* non osa ancora spingersi in profondità, mostrandosi però narratore capace e caloroso, in *A Name for Himself*, si addentra in emozioni e in situazioni di pathos e nelle loro manifestazioni; in *The Walled Garden* affronta un altro aspetto della ricerca di sé, e raccoglie anche i frutti delle esperienze narrative precedenti. La linea narrativa è affidata all'io narrante di Beth/Elizabeth, che ritorna a casa per la morte della madre; il ritorno a casa, diventa ben altro ritorno, attraverso una operazione di riappropriazione e collocazione del passato.

---

Desmond Egan, *Carestia – sequenza poetica*, a cura di Donatella Abbate Badin, Torino, Trauben edizioni, 2000

---

Contiene la traduzione italiana di Badin del poemetto *Famine* e una introduzione, sempre di Badin. Le carestie ricorrenti sono state una delle piaghe della storia irlandese, ma la 'Grande Carestia' durata circa dal 1845 al 1848 è diventata più di un tragico evento storico. Rappresenta 'il male', per alcuni 'il genocidio', per alcuni 'il castigo di Dio', per tutti una tragedia di proporzioni enormi. Le opere letterarie, in prosa e in poesia, dedicate alla Grande Carestia sono numerosissime, così

come sono numerosi e controversi gli studi storici che scavano negli eventi. Se nessuno storico finora ha esaurito fonti e documentazioni, nessuno scrittore irlandese si può sottrarre del tutto al valore assunto dalla 'Famine'. Egan ha scritto un poemetto traboccante di emozione e di fuoco; la traduzione di Badin è competente e simpatica, qualche volta riesce persino a migliorare il testo di partenza, mentre l'introduzione fornisce un quadro del tema e una presentazione dell'autore.

---

Brian Friel, *Gli amori di Cass McGuire*, a cura di Silvia Campanini e Monica Randaccio, Trieste, E.U.T., 1999

---

Il volumetto contiene la traduzione italiana del play di Friel *The Loves of Cass McGuire* (1966), seguita da una *Postfazione*, entrambe a opera di Campanini, e una *Introduzione* di Randaccio. Il play è uno dei primi di Friel, preceduto e collegato a *Philadelphia Here I Come!*. Mentre Campanini nella *Postfazione* si occupa soprattutto di problemi pratici e teorici di traduzione, e lo fa in modo interessante, mostrandosi informata, Randaccio nella *Introduzione* traccia un quadro del teatro di Friel entro il paesaggio del teatro irlandese contemporaneo, fermandosi su temi propri di Friel, particolarmente interessante il problema della 'americanizzazione', che si estende tanto nel passato quanto nel futuro d'Irlanda; ma altrettanto interessante l'attenzione a Wagner e all'uso che ne viene fatto, argomento che merita ulteriore attenzione, non solo nell'opera di Friel, ma in notevole parte della letteratura d'Irlanda.

---

Roberta Geffer Wondrich, *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2000

---

È uno studio esteso e molto denso, nel quale Geffer Wondrich presenta e prende in esame la narrativa della "nuova Irlanda", quella narrativa che si sforza e riesce nella seconda metà del novecento a collocare in prospettiva il nazionalismo "provinciale" dello *Irish Free State*, a recuperare i contributi del passato recente, come Joyce e Beckett, e a iniziare percorsi che siano orientati verso il futuro. Come si è detto il libro è denso, e in poche righe si può solo presentarlo ancor meno che sommariamente. Verrà recensito nel prossimo numero, mentre già ora si può anticiparne l'aspetto di grande utilità. Tra gli scrittori presi in considerazione da Geffer Wondrich troviamo presenze importanti come John McGahern,

John Banville, Colm Tóibín, Neil Jordan, Patrick McCabe, e altri, così come troviamo qualche assenza. Ma, come si è accennato, il libro è denso e anche piuttosto lungo, e ha bisogno di più tempo di lettura e di maggiore attenzione.

Nicholas Grene (ed.), *Interpreting Synge*, Dublin, The Lilliput Press, 2000

Il volume raccoglie contributi scelti entro dieci anni di attività della *Synge Summer School*, dal 1991 al 2000. I contributi sono preceduti da una concisa *Introduction*, che ripercorre brevemente le linee della scuola, e spiega che, per una precisa *policy* i contributi non sono solo critici, ma anche poetici. Grene ha chiesto a Seamus Heaney, Nuala Ní Dhomhnaill, Gerald Dawe, e Brendan Kennelly di scrivere poesie su, o ispirate da, Synge. I componimenti di Heaney e di Kennelly rispettivamente aprono e chiudono il libro. I saggi sono di undici critici diversi fra loro per formazione e per volontà; tutti questi studiosi, però, si sono occupati a lungo di Synge, che, morto a soli trentasette anni, è uno scrittore non facile. La sua opera ha aspetti controversi, e la risposta critica rispecchia la problematicità della fenomenologia della sua creazione. I saggi sono di R.F. Foster, Nicholas Grene, Angela Bourke, Declan Kiberd, Frank McGuinness, Martin Hilsky, Christopher Morash, Tom Paulin, Antoinette Quinn, Anthony Roche, e Ann Saddlemyer.

Seamus Heaney, *Beowulf*, London, Faber and Faber, 1999

Nella raccolta *The Haw Lantern*, del 1987, Heaney aveva introdotto la sua traduzione di un brano di Beowulf, dandole il titolo *A Ship of Death*, scegliendole la posizione immediatamente seguente a *From the Land of the Unspoken*, dove afferma: "We are a dispersed people.../but solidarity comes flooding up in us/ when we hear their legends...", riferendosi, come si legge nei versi seguenti, anche, e soprattutto, a *Beowulf*. Da *A Ship of Death* si è ora arrivati alla traduzione completa di *Beowulf*. È una traduzione molto, molto bella; asciutta, semplice, quasi scabra, creativa e nello stesso tempo il più fedele possibile; *bella e fedele*, unione di qualità che a molti studiosi in passato è sembrata impossibile da ottenere. Il lavoro poetico è anche lavoro conoscitivo, in quanto possibile studio di quelle solidarietà e affinità delle quali

Heaney parla in *From the Land of the Unspoken* e in tante altre sue poesie, dalla raccolta *North* alla raccolta *The Spirit Level*. Secondo il modello che gli è consueto, Heaney ha scritto la *Introduction* come un vero e proprio saggio che unisce a un discorso critico informazioni sui percorsi personali che hanno portato alla traduzione.

John McCourt, *James Joyce: a Passionate Exile*, London, Orion Books Ltd., 2000

Un libro nuovo su Joyce che porta documentazione nuova, soprattutto di immagini, sul contesto dublinese e triestino di Joyce, con estensioni zurighesi e parigine, pubblicato in connessione e contemporaneamente al film *Nora*, per il quale McCourt è stato principale *consultant*. Opera di un irlandese intorno a un irlandese, entrambi esuli, ciascuno a suo modo, il libro, di formato più grande della norma e splendidamente illustrato, è piacevole e interessante. All'inizio troviamo: "Exile from Ireland was a necessary condition...". Intorno a questa affermazione ruota tutta la ricerca di McCourt, tesa a comprendere legami e opposizioni dell'immanente situazione di *displacement* nella quale si trova l'irlandese, dovunque decida di spostare il suo esilio; così come è una ricerca compiuta (termine appropriato) nel constatare la vitalità della passione creativa, nutrita anche dal paradosso stesso della impossibilità di uscire dal *displacement*, in patria e fuori.

Bernard Mac Laverty, *Un istante di felicità*, trad. it. Francesca Avanzini, Parma, Guanda, 2000.

Il titolo inglese è *Lamb*. È il primo romanzo di Mac Laverty, pubblicato nel 1980, seguito nel 1983 da *Cal*, del quale è in preparazione l'edizione italiana, e nel 1997 da *Grace Notes*, che è uscito in italiano con il titolo *Donna al piano* nel 1999, tutti e tre i romanzi scelti dall'editore Guanda. Compatto, scarnito da qualunque ridondanza, *Lamb* brucia d'amore fino a una conclusione dove l'ultima fiammata dell'amore sembra lasciare l'Irlanda nel buio. L'amore, veramente universale, di un prete per i deboli, i diseredati, quelli che non sanno ne difendersi ne procurarsi "un attimo di felicità", è la linea guida di una vicenda che porta Michael Lamb, il prete, e Owen Kane, un ragazzino sventurato, letteralmente sulla stessa spiaggia. 'Lamb' vuol dire agnello, come 'Owen' vuol dire agnello in

gaelico, la conclusione del romanzo li vede entrambi creature sacrificali, sullo sfondo di una natura bellissima, occupata a vivere e a esprimersi, indifferente ai paradossi tragici dell'umano, e insieme sullo sfondo di un paese che ha contorto l'umano in sofferenza. Sofferenza sovrastrutturale, ma ormai tanto potente da schiacciare la vita stessa. Solo leggendo *Lamb* e *Cal*, nell'ordine, si può capire la conquista di *Grace Notes*.

Christopher Nolan, *The Banyan Tree*, London, Phoenix House, 1999; Orion Books Ltd., 1999 (paperback edition)

Questo è qualcosa più che un nuovo romanzo. Il suo autore è stato un caso letterario quando nel 1987 ha vinto con *Under the Eye of the Clock* il Whitbread Book of the Year Award. Christopher Nolan era al suo secondo libro (il primo, del 1981, è una raccolta di poesie e scritti in prosa, intitolata *Damburst of Dreams*), ma quello che provocò stupore, ammirazione e qualche reazione di incredulità, è il fatto che Nolan, nato a Dublino nel 1966, è affetto dalla nascita da lesioni cerebrali che gli impediscono di camminare, parlare chiaramente e coordinare il movimento. Scrive usando un computer, sul quale opera con uno strumento ingegnoso fissato alla fronte. *Under the Eye of the Clock*, pubblicato in italiano da Guanda, con il titolo *Sotto l'occhio dell'orologio* (1987), è un libro pieno di vita, una autobiografia romanzata, scritta con un linguaggio originale e coloratissimo, traboccante di immagini, un libro quasi troppo originale e troppo ricco. Quando uscì fece a lungo discutere, e qualcuno mise in dubbio la stessa *authorship* di Nolan. *The Banyan Tree* è un libro molto differente. È un romanzo che ha al centro una figura femminile, Minnie O'Brien: "hers was a hyphenated status, for her husband ... slept ... in the village cemetery". Minnie, sola e anziana, attende "pondering on her lean life". Il romanzo è costituito dai suoi ricordi e dalla sua ricostruzione del passato, un passato caldo, ricco, folto di volti e di affetti, come ricca e calda, vivida e sempre coloratissima, è la lingua di Nolan. Quanto alla *authorship*, nella breve nota di copertina di *The Banyan Tree* non si accenna neppure ai problemi di Nolan o alle polemiche del passato.

F.R.P.

# Scozia

Nato nel 1928 e scomparso lo scorso anno dopo una lunga malattia, Iain Crichton Smith trascorse la sua infanzia nell'isola di Lewis, uno spazio sia reale che favoloso che fa da sfondo a gran parte della sua opera poetica e narrativa. Poeta bilingue in gaelico e in inglese, studiò presso l'Università di Aberdeen dove conseguì una laurea nel 1950, e si arruolò poi come sergente nelle file dell'esercito britannico dal 1950 al 1952. La sua carriera come insegnante di scuola superiore ad Oban fu interrotta nel 1977 quando l'autore decise di dedicarsi a tempo pieno alla scrittura che lo impegnò fino alla morte. Tra le sue opere poetiche più rappresentative ricordiamo *The Long River* (1955), *Thistles and Roses* (1961), *Hamlet in Autumn* (1972), *The Permanent Island* (1975), *The Exiles* (1984), *A Life* (1986), *The Village and Other Poems* (1989), fino ad arrivare al *Collected Poems* (1992) che meritò una speciale menzione da parte della Poetry Book Society.

L'insegnamento, attività che Iain Crichton Smith non sembra aver amato particolarmente durante i suoi anni di servizio ad Oban, ricorre quale filo conduttore in molte delle sue opere in prosa (si veda qui "Il professore e i fumetti"), intrecciandosi con l'interesse per la letteratura e la scrittura che spesso diventano i soli mezzi per instaurare una comunicabilità con l'Altro. Non tanto quindi crescita e formazione nel e per il mondo reale e pratico, quanto espediente per tuffarsi in un mondo altro, un mondo fatto di scissioni di lingua, sensibilità e cultura. In una sua paradigmatica affermazione, lo scrittore sottolinea come questo ritrarsi nella scrittura si carichi di nostalgia per un luogo ed un mezzo linguistico in dissolvenza, minacciato dall'avanzata incessante dell'urbanizzazione, del capitalismo e del potere della lingua

Iain Crichton Smith, *Racconti scozzesi*. Introduzione e traduzione di Silvia Campanini, Venezia, Supernova, 1998, pp. 158

Marco Fazzini

del colonizzatore: "Quando è presente un gran talento, questo talento ha maggiori possibilità di operare liberamente nel caso usi la sua lingua. Una lingua aliena sembra forzare il poeta ad assumere il suo comportamento migliore, ad indossare il suo vestito migliore. Non consente quella libertà sbottonata e quel gioco, magari anche quella volgarità, in cui sono scritte le grandi opere".

Da questa dissociazione psichica e culturale prendono le mosse gran parte dei personaggi e dei temi narrativi di Iain Crichton Smith, quali l'esilio, la nostalgia della sua terra lontana, il nostos, la visita al paese, la morte dei suoi familiari – si veda qui il racconto "La morente" –, la figura dell'eremita egregiamente rappresentata attraverso il racconto omonimo, il vecchio o la vecchia solitari qui fatti collimare nel racconto "Io e Napoleone" in cui una ottantenne sposata ad un vecchio convinto d'essere il gran condottiero decide alfine di farsi trasportare dall'amore ed accetta di tuffarsi anche lei nel mezzo di un gioco di vita che oscilla tra il farsesco ed il surreale. Tutti questi elementi sono disseminati variamente sia nei suoi maggiori romanzi – *Consider the Lilies* (1968), *My Last Duchess* (1971), *Goodbye* (1974), *An End to Autumn* (1978), *A Field Full of Folk* (1982), *In the Middle of the Wood* (1987) – sia nella sua poesia che nei suoi racconti brevi, e sono intessuti con grande abilità tramite quella sottile com-

binazione di contrari che MacDiarmid volle definire 'Caledonian Antisyzygy', e che qui potremmo riassumere come conflitto psichico tra un ritorno alla purezza di lingua e cultura dell'origine e coscienza che quel tempo e quel luogo vagheggiato ed idealizzato è sempre stato irrimediabilmente corrotto.

Quel braccio di mare che Smith attraversa all'età di diciassette anni per recarsi in continente ed intraprendere la sua educazione universitaria – dipartita splendidamente documentata nel racconto "An American Sky", non presente nella selezione della Campanini, un racconto dove l'attraversamento si carica di dolore ed ironia per la perifericità e la marginalità d'un mondo gaelico che lui si lascia metaforicamente alle spalle – sarà uno spazio ricco di future implicazioni, uno spazio d'attrito tra due realtà dicotomiche, una sorta di negoziazione tra mare e terra, luogo di partenza e luogo di arrivo, spazio del retaggio gaelico e spazio della cultura anglosassone egemone, un braccio di mare che diviene la pausa tra due realtà, un braccio di mare che consente di pensare, tradurre e tradursi come ha osservato in altro contesto Jack Hadamard: "La via migliore e più breve tra due verità del reale passa spesso attraverso quella immaginativa".

La forza creativa ed immaginativa di Iain Crichton Smith gli ha permesso di pensare una serie di personaggi che possiamo paragonare alle sostituzioni armoniche in una partitura jazzistica, o alle improvvisazioni melodiche su di un canovaccio tipicamente caratterizzante sia l'autore che una più vasta peculiarità della letteratura scozzese. Non ultimo andrebbe qui menzionato il ruolo che la ballata scozzese ha giocato nella creazione di una cantabilità narrativa sempre diversa eppure sem-

pre uguale a se stessa. Edwin Muir amava affermare che nella letteratura scozzese è stato creato un numero di personaggi ben più esteso di quello di qualsiasi altra letteratura, iniziando da Burns, Scott, James Hogg, e Stevenson, fino a Neil Gunn, Lewis Grassie Gibbon, James Kelman, Alistair Gray, Muriel Spark e Jessie Kesson. Al di là di ogni antipatica dia-triba su numeri e contendenti, di certo la tradizione inglese, da sempre votata ad una prosa elegante e fin troppo estetizzante, risulta ben lontana dalla scrittura cruda e demotica della Scozia, una scrittura che esige un crudo realismo, uno stile colloquiale come la traduttrice dei racconti di Smith ha egregiamente reso in almeno due racconti tra quelli scelti per questo volume. Eppure, questo elemento caratterizzante rischia spesso di scivolare in un generale senso di sconfitta che i personaggi di Smith si portano dentro, una sorta di colpa spirituale legata alla nostalgia e al pessimismo. La curatrice così riassume questo elemento: "Il filo conduttore che percorre i cinque racconti della presente selezione è quello di una sofferta meditazione sulla natura ed il destino dell'uomo, condotta attraverso l'introspe-

zione psicologica di individui chiamati a confrontarsi con la propria coscienza. Questi drammi individuali sono espressione di una costante ricerca da parte dell'autore del significato dell'esistenza, in un mondo in cui l'uomo ha perduto il proprio centro di gravità, è appiattito dal conformismo, alienato da se stesso e travolto da una crisi di valori che è causa di un assoluto e doloroso solipsismo."

Ma se la dipartita contiene in sé la minaccia di una mutata visione del mondo e della propria patria, adottando parametri di confronto che s'adeguano, magari inconsciamente, ai parametri dell'Altro – "Non si può andar via...", dice Smith in un altro racconto, "o se si va via, non si è più felici da nessuna parte. Se si parte, non si dovrebbe far ritorno. Se si torna indietro si porta con sé un virus, una infezione del tempo e del luogo" – è l'ironia e l'umorismo che spesso risolvono questi cinque racconti in chiave surreale, stemperando il tono drammatico che sembra prendere il sopravvento sin dalle prime righe. È stupefacente osservare quanto le sue dichiarazioni pubbliche facciano da sfondo alla sua intera opera narrativa, non risparmiando

quasi niente e nessuno: "La Scozia è prettamente borghese, e non s'appassiona di niente. Non v'è nulla di veramente eccellente in Scozia oggi-giorno tranne la poesia di MacDiarmid." Così sembra davvero incredibile che la messa a nudo delle ossessioni e delle meschinità dei compaesani di Murdo, protagonista dell'omonimo racconto, sia realizzata attraverso gli occhi di colui che non s'accorge della sua progressiva caduta nel baratro d'una passività sognante ed inconcludente. Mentre Murdo insegue un ideale di bellezza estetico – da ex impiegato di banca vuole, senza troppi compromessi, diventare uno scrittore – e s'interroga sul mondo e sul genere umano, la presa di coscienza della vacuità del tutto si riflette sulla pagina che s'ostina a rimanere bianca, come la montagna che contempla fuori della sua finestra e nel cui candore finisce per trasformarsi assieme al padre, e poi toccare l'apice dell'arte che ora è anche l'apice della finitudine umana, il dissolvimento ultimo della vita nella morte senza gioia né dolore, conforto o tristezza, un bianco gelido e terribile che ci lascia in volto "Quella grigia domanda. Quella grigia domanda, esile e rattrappita."

**T**he past was like that for Carlin: a hole at the back of his mind through which anything might come' (p. 24): this is one of the most effective descriptions in the novel of how strongly the past affects the life of its protagonist, Andrew Carlin. James Robertson's first novel is so profoundly and entirely imbued with a sense of the past and identity that it does not leave many doubts as to the literary models which might have inspired this talented writer. There is no denying the fact that, among other possible influences, Stevenson's *Dr Jekyll and Mr Hyde* and Hogg's *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* lurk behind this gallimaufry of historical and fictional events, of realistic and oneiric aspects, of down-to-earth and extraordinary characters, who are all inevitably confronted, in one way or another, with their own past and their complex, multilayered identities.

According to Douglas Gifford two major directions can be discerned in contemporary Scottish fiction: one dealing with the past and the traditional themes of Scottish fiction (its

James Robertson, *The Fanatic*, London, Fourth Estate Limited, 2000, pp. 310

Gioia Angeletti

dualisms, its use of the supernatural and its rebellion against patriarchy), and another focusing on the present and its dilemmas (in *Scotland*, no. 2, Spring 2000, pp. 43-44). After reading *The Fanatic*, one has the impression that such a clear-cut division does no longer hold. James Robertson is certainly interested in delving into the Scottish past, and he uses the persona of Andrew Carlin to carry out this purpose. Yet this concern cannot be dissociated from his other central aim to lead the protagonist to a quest for an understanding and knowledge of his present self (or selves). In short, for Carlin the digging in the past slowly turns into a fascinating journey within his own meandering mind; he explores history to come eventually to an understanding of both his own complex past and his

present identity. Moreover, Carlin's analysis embeds a critique of fallacious visions of Scottish history and culture, reductively based on the hackneyed Double-motif. As a historian, writes Robertson, Carlin 'could stretch his fingers and feel [the past], the shape of it. It was like having second sight in reverse. It was like holding an invisible object, both fascinating and disturbing' (p. 24). This emotional tension is what we experience on reading the novel, with its compelling power of eliciting both fascinating and disturbing responses.

One of the most disconcerting messages conveyed by the novel is that it is impossible to get completely rid of one's own past and that, however hard we attempt to bury unpleasant events in oblivion, they will always come back and haunt us – about Carlin, the author says that 'he felt [history], pulling at him... like a needy, wilful parent' (p. 41) and that he would never 'get free of those wee lumps and craters of time' (p. 43). The only escape can be temporarily found in those few fleeting moments in which the present reality epiphantically seizes us and allows us to reach a



better understanding of ourselves. This is what happens to the hero/anti-hero of the novel, Andrew Carlin, who in 1997, at the time of the political elections in Scotland, is employed as a 'ghost' by Hugh Hardie, whose job consists in organising nightly tours of Old Edinburgh. Andrew's task is to pretend to be the spirit of Major Weir, an extremist Covenanter who was burned at the stake in 1670 'for most horrible witchcraft, Incest, Bestiality, and other enorme crymes', as a historical document reports at the start of the novel.

However, Andrew's historical curiosity pushes him to reject the purely consumerist side of the job and, contrariwise, to delve into past records and documents to find more about Major Weir, his associates and protégés. Hence the double plot of the novel, which essentially moves on two parallel, and at times intersecting, levels: on the one hand, the contemporary story of Andrew Carlin, his Freudian complexes and his obsession with the past; on the other, the 17th-century story of Major Weir and his protégé James Mitchel, both fanatical advocates of Antinomianism, who were tried and sentenced to death. This double narrative pattern involves continuous shifts from 1997 to the 1670s, while the character of Carlin acts as a sort of medium between the two ages, being a man of the present yet with a mind and intellect projected into the past – 'the kind of man that might slip between worlds, if such a thing were possible' (p. 22). Whenever Carlin visits the National Library to flip the pages of 17th-century documents or books about witchcraft, Presbyterian fanaticism and political corruption before and during the Killing Times, the reader has a chance to leap from contemporary Scottish society, primarily concerned with the political elections, to an age which can still fascinate as well as disturb us.

The whole novel has an essential ironic component at the core which determines its post-modern complexity. If, on the one hand, it presents us with various exemplifications of the trite double-motif, and the time-worn Scottish Antiszygy, on the other hand, it also intends to make a critique of any reductive way of looking at Scottish history and culture. In other words, *The Fanatic* is a self-referential novel which ironically unmasks the falseness and superficiality of certain stereotyped images and ideas by showing or expounding them directly

on the page. Thus many 'doubles' make their appearance throughout the novel from the very beginning, and each of these cases of dual reality is used by the author to convey the paradoxical truth that, however stale and unappealing, the Doppelgänger mark is something Scotland cannot definitely shake off – 'Scratch a Scot and you will find a paradox', wrote the critic Benjamin Townsend.

Scratch all the characters of this novel and you will find prismatic selves encapsulating other many-sided selves which totally disrupt the idea of a single individual identity. The protagonist's dilemmatic conversations with his distorted mirror reflection are the paradigmatic dramatisation of the inner tensions which afflict all the other characters, in particular his deuteragonist James Mitchel, the 17th-century fanatic, who 'felt his feelings divide' (p. 189) when he had to explain to himself the theory of the elect. Like Carlin, he was an outsider, an exile and innerly tormented character, both victim and victimiser in a society which Carlin does not see as extremely different from his own. He seems to find a likeness between his own loneliness, his alienation and self-inquiring spirit and James's utter isolation and dehumanising life in the prison of the Bass Rock. Carlin's ambiguous behaviour and odd appearance even provoke an ambivalent response on the part of those who meet him; so Jackie, an editor who used to study at Edinburgh University with him, 'one minute... was disturbed by Carlin, the next she felt he needed protecting' (p. 17).

The novel is marked by another crucial dualism: the separate adoption of standard English and of the Scottish tongue – either the contemporary anglicised Edinburgh dialect or the 17th-century mongrel Scotch of Edinburgh Literati and religious exponents. English is spoken by most of the contemporary characters – Jackie, Hugh, the librarians –, whereas Andrew has a strong Scottish accent, which is both a mark of his 'otherness' from the people entering his life and a means of establishing a closer link between himself and everything which is past, antiquarian, as removed as possible from the present. Therefore, through his idiolect, Andrew becomes part of the past world he voraciously needs to know, and, simultaneously, he alienates himself from the more tangible aspects of his present reality: one day 'he rested his forehead against his

forehead' in the mirror, and he 'felt a tremble. He was breathing but he could not hear himself breathe. He wondered vaguely if he was in a dream about himself' (p. 222).

Moreover, the novel ironically exploits the 'double paradigm' in order to expound a conception of existential relativism whereby it is impossible to establish forever fixed and unquestionable moral truths. For example, Jean, the sister of that monster of fanaticism called Thomas Weir, becomes the vehicle of Carlin's self-tormenting dilemma concerning the definition of 'normality' and 'insanity' – 'Ye'll need to define normality first and then insanity' (p. 36), says Carlin to his image reflected in the mirror. Jean Weir was seen as a mad witch by her contemporaries, whereas from her own testimony we get to know that she was the victim of her brother's incestuous acts. It is in the light of this sort of absurd situations that Carlin understands he 'ha[s] to stop thinking that everything [is his] fault' (p. 294), and that even his own weirdness and otherness might be interpreted in different ways according to the perspective assumed. Likewise, another split personality of the novel, the 17th-century lawyer John Lauder, who makes enquiries about the Weirs' and Mitchel's case, casts doubt upon the infallibility of human justice in distinguishing between wisdom and foolishness, between good and evil – 'What if fanatics like Mitchel were right...?' (p. 75). Lauder's own inner tension between a yearning 'for a reality in which the only world was the one [he] woke to' (p. 75) and an equally strong attraction for the uncanny and unintelligible side of life allows him to overcome the moral narrow-mindedness and the absurd belief in absolutes embraced by most of his contemporaries.

Carlin shares with Lauder an antipathy towards pigeon-holing. His defence of relativism epitomises when one of the two voices battling inside his self utters an enraged attack on any interpretation of Scottish literature and history reductively based on the double motif. Here the language becomes very bawdy and violent: 'Fuckin Scottish history and Scottish fuckin literature, that's all there fuckin is, split fuckin personalities. We don't need mair doubles, oor haill fuckin culture's littered wi' them' (p. 25). In fact, this loathed polarised paradigm is an ubiquitous and even structural aspect of the novel.

However, *The Fanatic* succeeds in going beyond the simplistic division between opposites by embracing multiperspectivism as its main structural and ideological principle. Robertson adopts a multiple point of view as a strategy to criticise any monolithic vision and interpretation of history, which often, as the librarian says in the novel, 'is hearsay and handed down stories and a lot of paper that somebody else tells us is the genuine article' (p. 197). 'Everything's a search' (p. 198), Carlin hears him say, which is also the message that Robertson intends to convey by presenting all events and characters from different points of view,

so that the reader can contemplate the whole picture inclusive of all its ideological conflicts and contradictions. The truth, if it ever exists, never coincides with one single perspective but is a multiple entity resulting from the intermingling of different perspectives, including those which history has conventionally neglected. Robertson deliberately privileges male over female voices. The absence of a strong female perspective signifies the author's critique of traditional history, of its tendency to record 'far more about those at the upper end of the social ladder, especially men, than about those further down, especially women' (p. 309).

At the end of the novel, Robertson has his protagonist say that what matters most in our lives is 'to be recognised by someone else... to touch somebody, and not to be forgotten by them' (p. 306). In its typically post-modern richness of motifs and hermeneutic possibilities, *The Fanatic* launches an essential message concerning the value and implications of any historical approach. By suggesting that history must take into consideration the voice of the 'other', of conventionally neglected human groups, Robertson challenges canonical history to defend the rights and essential contributions of the marginal voices.

# Miscellanea

Alla fine di maggio scorso Peter Carey, l'autore di *Jack Maggs*, *Oscar e Lucinda*, *Il grande SuperSlam* ed altri romanzi pubblicati anche in Italia, è stato ospite delle Università di Bologna e di Venezia in occasione di due diversi incontri, il primo dal titolo Scrivere=Incontrare, dedicato ai rapporti tra scrittura migrazione e multiculturalità, il secondo, invece, tenutosi tra gli anglisti italiani.

Carey, uno degli autori più rappresentativi della sua letteratura, è giunto nel nostro paese quando il fenomeno di una vera e propria febbre australiana è cominciato a dilagare.

Soprattutto per via delle Olimpiadi tenutesi a Sydney la stampa nazionale ha rivolto una grandissima attenzione a tutto ciò che proveniva da questo paese-continente aiutando l'opinione pubblica ad acquisire qualche conoscenza su uno dei paesi più sconosciuti e più colpiti dalla piaga degli stereotipi. Nel frattempo gli italiani hanno imparato qualcosa di più sull'Australia di quanto già non sapessero ed hanno almeno incominciato a non considerarla più soltanto come il paese dei canguri.

L'incontro, organizzato dal Centro Studi Letterature Omeoglotte, a cui Carey ha partecipato a Bologna insieme a Vikram Chandra, Anthony Phelps e Driss Chraïbi con studenti e docenti universitari, ma anche con un cospicuo numero di ascoltatori estranei all'abituale circuito accademico che hanno testimoniato dell'interesse crescente per le narrative postcoloniali, è stato illuminante non solo per aggiornare un'idea dell'Australia ormai inadeguata, per delinearne un ritratto critico che non si è poi sempre evinto dalle trionfali cronache olimpiche, ma anche per comprendere quale possa essere il ruolo di uno scrittore per un paese con una così giovane identità.

Peter Carey a Bologna e Venezia

Matteo Baraldi

I temi da lui toccati hanno riguardato proprio l'identità del suo paese che ha definito come il risultato di cinquantamila anni di cultura aborigena sommati a "duecento anni di qualcosa", riferendosi con quest'espressione alla celebrazione che l'Australia bianca ha offerto a se stessa nel 1988, data del bicentenario dello sbarco dei primi deportati. La magnifica baia di Sydney, quella sera di dodici anni fa, era particolarmente luminosa e fuochi d'artificio verdi scintillavano nell'acqua scura del porto, mentre molte persone si ubriacavano spensieratamente. Ma non furono meno frequentate le marce di protesta delle comunità aborigene e dei simpatizzanti della loro causa, che da quarant'anni a questa parte ricordano quella data come una giornata di lutto.

Il ruolo di uno scrittore australiano, secondo Carey, è quello di rendere testimonianza di questa identità controversa, di offrire, come ha dimostrato in alcuni suoi libri, un ribaltamento di quello che fin lì è stato considerato il mondo postcoloniale, si veda per esempio la rilettura in chiave australiana di *Grandi Speranze* di Dickens realizzata nel suo *Jack Maggs*, un'opera – ha confidato Carey – la cui ispirazione è nata ai bordi di una piscina giamaicana, mentre era intento a leggere il saggio di Said *Cultura e Imperialismo*.

Il suo nuovo romanzo, di cui ha letto qualche passo sia a Bologna che a Venezia, è invece incentrato non su

un eroe australiano, ma sull'eroe australiano, quello che viene considerato uno dei più paradossali padri fondatori della patria, il *bushranger* Ned Kelly, un bandito, impiccato a soli ventisei anni ed assurdo, ancora in vita, al ruolo di leggenda. La prima figura a cui viene da paragonarlo è quella altrettanto epica di Jesse James. A lui lo uniscono l'ardimento e la violenza delle imprese e l'abitudine di agire in bande organizzate, quella dell'australiano verrà ricordata come la *Kelly Gang*, ma a dividerli sono la considerazione che i loro connazionali maturarono di questi due fuorilegge. Se James raggiunse solo tardivamente il ruolo di antieroe, per quanto riguarda Kelly, sostiene provocatoriamente Carey, il suo ruolo può essere paragonato più propriamente a quello di un Thomas Jefferson, che non a quello di un qualsiasi bandito del *far west* americano. Ciò stabilisce anche l'irriducibile distanza che separa il sogno americano, con cui Carey stesso ha a che fare, vivendo stabilmente a Manhattan, dall'esperienza australiana.

A quest'ultima non è toccata in sorte la vittoria, ma la sconfitta. La nascita degli Stati Uniti viene fatta risalire ad un manipolo di ispirati e visionari puritani, mentre gli antenati degli australiani sono i deportati; quando gli esploratori americani andarono ad ovest trovarono la California, mentre a Burke e Wills, i due pionieri che nel 1861 tentarono l'attraversamento dell'Australia, toccò affrontare sconfinati deserti ed, infine, la morte; ed ancora, gli americani hanno come nobili padri della patria Franklin ed il già citato Jefferson, gli australiani, un bandito di origini irlandesi.

Dopo aver sentito Carey ribadire le sue idee circa l'identità australiana sia a Bologna che a Venezia, mentre

cercavamo un bar con qualche posto libero all'aperto nella città lagunare gli ho chiesto quale ruolo avesse per lui il gioco. In Oscar e Lucinda entrambi i protagonisti sono divorati da questo demone e nel suo romanzo per l'infanzia *Il grande Superslam*, pubblicato in Italia da Mondadori, si insiste sul tasto del colpo di fortuna che può risolvere tutti i problemi e spianare la strada ad una vita felice ed appagante. La sua risposta univa la passione per il gioco a quella per la scrittura. Non è molto diverso dall'azzardo, sostiene Carey, pensare, in età matura, di scrivere libri per mantenere se stessi e la propria famiglia.

Incoraggiato da una maggior confidenza e dal fatto di aver trovato un tavolo all'aperto gli ho chiesto che pensasse della versione cinematografica della vita di Ned Kelly interpretata da Mick Jagger, il cantante dei Rolling Stones, ormai trent'anni fa. La sua espressione è scolorita improvvisamente in una triste rassegnazione. Carey, per quanto non sia citato nei *credits* di quel film, era uno degli sceneggiatori ed il risultato lo deve aver lasciato decisamente contrariato – in effetti l'edizione italiana, in cui sono state doppiate anche le ballate che lo accompagnano con un risultato a dir poco melenso, è tutt'altro che indimenticabile. Ma è il suo rapporto con la sceneggiatura, con cui si è confrontato in più di un'occasione, ad essere profondamente contrastato e, già che siamo in argomento, ci racconta le sue disavventure legate ad un'altra opera cinematografica che è stata per lui oggetto di fru-

strazione: *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders, un film in cui aveva chiesto di non figurare nemmeno nei titoli tanto il risultato lo aveva deluso ed amareggiato.

Non di meno è stato un film che ha suscitato in molti giovani cresciuti in quegli anni la scoperta ed il primo interesse per l'Australia, non diversamente da quanto stanno facendo anche i suoi libri che hanno contribuito notevolmente a rendere la letteratura australiana una delle più interessanti letterature emergenti, mentre, secondo quanto riferisce lo stesso Carey, dichiarare di essere uno scrittore australiano nella Londra di trent'anni fa equivaleva ad essere considerato come un cane ringhiante attaccato al polpaccio di un galantuomo.

Frank McGuinness, nato nel 1953 nella cittadina di Bunclara, non lontano da Derry, Irlanda del Nord, di famiglia cattolica, può ormai vantare al suo attivo una ventina di opere teatrali e una brillante carriera accademica dall'inconfondibile tratto polemico e provocatorio. La sua consacrazione come maggiore drammaturgo irlandese della giovane generazione è avvenuta con la pubblicazione nel 1997 del volume *Feast of Famine: The Plays of Frank McGuinness* (Peter Lang). Dopo gli esordi con la poesia (di recente sono uscite le raccolte *Boosterstown* nel 1994 e *The Sea with No Ships* nel 1999) l'incontro con il teatro di Brian Friel, di cui ha sempre riconosciuto la magistrale forza innovativa, lo ha portato a misurarsi con quel mezzo espressivo.

Al centro dell'opera drammaturgica di McGuinness sono l'isolamento e la solitudine dell'individuo costretto a confrontarsi con la Storia. Di se stesso dice: "Mi sono sempre sentito un emarginato e, se esiste un filo conduttore nel mio lavoro, esso è probabilmente la solitudine." I drammi di McGuinness sono stati rappresentati in tutto il mondo e i suoi adattamenti di Ibsen (*Rosmerholm*, 1987; *Peer Gynt*, 1988) e di Cecov (*Tre sorelle*, 1990) hanno ricevuto ovunque un'accoglienza trionfale. Si è misurato anche con Lorca (*Yerma*, 1987), Brecht (*L'opera da tre soldi*, 1991) e con i classici (*Elettra*, 1987) fino al recentissimo adattamento per le scene della trilogia dello spagnolo Valle-Inclán, *Barbaric Comedies*, presentato quest'anno al Festival di Edimburgo con

### L'ultimo dramma di Frank McGuinness

*Dolly West's Kitchen* (Abbey Theatre - Dublino, 1999; Old Vic - Londra, 2000)

Carla de Petris

la regia incoerente e volutamente provocatoria del catalano Calixto Bieito, i cui eccessi hanno infastidito più che convincere la critica. Ha lavorato anche come sceneggiatore, adattando per il cinema *Dancing at Lughnasa* di Brian Friel, interpretato da Meryl Streep (1998). Però il confronto diretto con il suo maestro e con il nuovo mezzo espressivo non ha riscosso il consenso della critica. Gregory Avery ha scritto: "McGuinness ha dilatato il tempo in modo insostenibile, diluendo la tensione drammatica.[...] Persino il momento della danza delle cinque sorelle è stato spostato inspiegabilmente alla fine del film come una ciliegina sulla torta, troppo spesso annunciata nel corso della storia."

Ciò nonostante McGuinness è autore dallo straordinario orecchio per il dialogo. Attraverso un uso sapiente della parola quotidiana, crea personaggi perfettamente credibili, anche quando mette in scena, come accade in *Mutabilitie* (1997), un improbabile incontro sul suolo irlandese tra Edmund Spenser, il poeta della *Fairy Queen* ma anche del più spietato tratta-

to sullo stato dell'Irlanda elisabettiana ad uso della corona inglese e William Shakespeare dalle cui labbra sgorga naturale e quindi plausibile il ritmo del sonetto. Arte e vita, parola e fatto.

Uno dei tratti più caratteristici di questo autore è proprio la sua fede nell'immaginazione come reagente cui sottoporre il dato storico. Di *Mary e Lizzie*, un dramma del 1989 basato sulla relazione amorosa che Engels intrecciò con due sorelle irlandesi, dice "Le due donne sono state cancellate dalla biografia ufficiale del grande filosofo tedesco. Cancellate dalla Storia. Ho scritto questo lavoro per riparare a quel torto. Poco importa che poi non sia stato un gran successo."

D'altro canto McGuinness aveva già conosciuto il grande successo nel 1985 al Festival di Edimburgo con *Observe the Sons of Ulster Marching Towards the Somme*, prodotto dall'Abbey Theatre di Dublino con la regia dell'allora direttore Patrick Mason, che aveva ricevuto riconoscimenti in tutto il mondo. Il dramma analizza con grande simpatia e acume la complessità della psiche dei protestanti dell'Ulster, scandagliando i sentimenti di lealtà verso la corona britannica di un gruppo di soldati irlandesi arruolati sotto la "Union Jack" durante la Prima Guerra Mondiale. Ancora un episodio storico, la "Bloody Sunday" del gennaio 1972, è al centro di *Carthaginians* (1988). Il caso di un gruppo di occidentali tenuti in ostaggio a Beirut da terroristi palestinesi, è invece esaminato in *Someone Who'll Watch Over Me* del 1992.

McGuinness cambia la prospettiva sui grandi avvenimenti della Storia con l'ultimo suo lavoro teatrale, *Dolly West's Kitchen* (pubblicato da Faber & Faber, 1999), che ripropone il binomio del suo primo successo: la produzione dell'Abbey Theatre di Dublino e la regia di Patrick Mason, e che ha debuttato al Dublin Theatre Festival del 1999 dove Pauline Flanagan ha ricevuto il premio come migliore attrice, e ha poi proseguito con un buon successo di pubblico e critica all'Old Vic di Londra. Per la prima volta McGuinness ambienta il dramma nella sua città natale, Buncrana e confessa: "In tutti i miei lavori c'è qualcosa della mia vita, dei miei interessi ma niente finora era scopertamente autobiografico. Questa volta si tratta però di una famiglia del Donegal proprio come la mia."

Durante la Seconda Guerra Mondiale e più esattamente tra il '43 e il '45, al confine tra la Repubblica, che ha scelto di rimanere neutrale, e l'Irlanda del Nord, dove soldati americani si preparano con i colleghi inglesi allo sbarco in Europa, in una cucina che, nella scenografia di Joe Vanek, sembra ritagliata quasi come un bunker in un esterno minimalista di grande effetto, la vita della famiglia West trascorre come se nulla potesse turbare la routine quotidiana. Ma in quella cucina, rallegrata solo dalle meraviglie culinarie di Dolly (Donna Dent) apprese durante un soggiorno italiano, giungono "in licenza" dalla Storia, che avanza inesorabile oltre il confine, un compagno di università ed ex fiamma di Dolly, l'ufficiale inglese Alec (Steven Pacey), dichiaratamente bisessuale, e due soldati, l'esuberante Jamie (Harry Carnahan),

americano di origini irlandesi, che trascina Esther (Catherine Byrne), la sorella di Dolly, avvilita da un matrimonio infelice, in un'appassionante esperienza amorosa e l'italo-americano Marco (Perry Layton Ojeda) che a sua volta permetterà a Justin West (Michael Colgan) di prendere coscienza della propria omosessualità. Alla fine nulla sarà come prima anche nel bunker-cucina dei West, all'estremo confine "occidentale" come suggerisce il loro nome della Storia. Tutto questo avviene sotto gli occhi sempre vigili e impietosi di Rima (Pauline Flanagan), la matriarca di casa West dal linguaggio senza freni e dalle idee altrettanto libere, che denuncia l'isolamento e il pregiudizio irlandese, il rifiuto di accogliere rifugiati anche ebrei, condannandoli così alla morte nei lager. Ancora più ridicoli appaiono al suo confronto le pretese del figlio Justin, arruolato nella Guardia Nazionale, di difendere la neutralità in base ad un ipocrita principio di equidistanza. Alla fine, nonostante l'amicizia per Alec sembri essere diventata amore, Dolly non riesce ad accettare l'idea di seguirlo nella disastrosa Inghilterra postbellica e alla sua domanda: "È finita la guerra?" risponde enigmatica: "Lo spero."

Come al solito, McGuinness affronta un tema scomodo, a lungo rimosso dalla coscienza collettiva irlandese: le ragioni e le implicazioni della neutralità durante il conflitto mondiale. La scelta politica stizzosamente anti-britannica ha isolato il paese dal mondo occidentale, e si è risolta in complicità appena mascherata con la tirannide nazista se è vero, come recita una battuta del dramma, che il presidente irlandese De Valera, americano di nascita, avrebbe inviato le

condoglianze al governo tedesco per la morte di Hitler. L'isolamento ha inoltre permesso che nel dopoguerra, si esasperassero le incomprensioni tra le due anime dell'isola, quella cattolica e quella protestante, fino alla terribile implosione del conflitto che negli ultimi decenni ha insanguinato l'Ulster. I timori di Dolly che la guerra non fosse finita dopo tutto non erano infondati.

Neutralità è tema di grande spessore morale e anche di disturbante attualità nell'epoca del villaggio globale dove il chiamarsi fuori trasforma in complici, dove nessuna deresponsabilizzazione è possibile e ammissibile, ma il dramma non convince. Nonostante l'indubbia bravura degli attori, dopo un gradevolissimo e brillante primo atto, il secondo porta i tanti temi narrativi e gli intrecci drammaturgici appena abbozzati ad una conclusione troppo rapida e non del tutto convincente. Ci si sarebbe aspettati da un regista di così lunga esperienza come Mason un più accurato lavoro di lima del testo e un qualche guizzo di fantasia che movimentasse la scena un po' troppo statica. Se *Dolly West's Kitchen* è una battaglia in parte perduta – forse per il non risolto coinvolgimento autobiografico -, non è certo persa la coraggiosa guerra dichiarata da Frank McGuinness con il suo teatro ai tabù e ai traumi della sua gente, anche se, a chi gli chiedeva se si aspettasse, come era successo a Yeats, che il popolo si sollevasse in armi dopo aver assistito ad un suo dramma, ha risposto con una risata sonora: "Non crederete mica che sia stupido come Yeats!"

One of the many promises of the first Trieste Joyce School was that one would come back. Far from being a simple and courteous invitation, that hope has become a genuine motive for both the organisers and the participants. As compelling as the winds and dazzling skies of the city that hosts it, the Trieste Joyce School attracts and warmly welcomes the inveterate scholars as well as the neophytes. And it calls back, keeping its promises and never sparing of surprises so that those involved in a nostos are absolutely likely to find the same intellectually stimulating experience

Promises and Fulfilments  
of the Trieste Joyce  
School

Giulia Lorenzoni

as it had once been. The Trieste Joyce School, in fact, entered its fourth year last summer in undiminished nature and character so that it may well be considered now as an institution-

alised Joycean appointment not to be missed.

A memorably beautiful scenario is offered by a city full of charm and still evocative of the mitteleuropean atmosphere in which Joyce wrote most of *Dubliners*, all of *A Portrait of the Artist as a Young Man* and significant portions of *Ulysses*. In complete accordance with the cosmopolitan nature of both Trieste and the Joycean inspiration, an influx of participants from all over the world offers the chance to encounter many and different angles and perspectives to Joycean studies. However, this represents a precious and invaluable



able lesson for any scholar, as dogmatism is clearly perceived as enemy of research. In this multicultural open context one clearly becomes aware of the infinity of research and of the humility and openness necessary to proceed researching.

Morning lectures, held at the Museo Revoltella, provide insight into the most recent Joyce scholarship and also an impressive array of emerging scholars who all engage the audience in a debate following the talk. In a friendly and relaxing environment, beginners become acquainted not only with ideas, themes and topics, but also with methods and approaches. They learn, as once Fritz Senn put it, the importance of getting lost and

find the way again, a certain Ulyssean quality of investigation that applies also to the nature and structure of the school itself.

The school also provides participation in a choice of small group seminars focusing on a particular Joyce text. It is probably here that the impact of heterogeneity of nationality and background is truly felt as the participants are engaged not only in a confrontation with the Joycean texts but also with cultural differences. Any contribution, however humble it may be felt, represents a precious source of contact with the spirit and essence of research.

In Joyce's "second country" the city itself – its long history, its composite and unique culture and its elegant

architecture – becomes an inspiration. Joycean haunts as well as the streets, the theatre and the opera themselves become the sites of learning as guided walking tours through the city and to museums are organised. Participants are also rewarded with opportunities to enjoy Trieste for every evening the school plans social and cultural events in which individual involvement is welcomed and encouraged.

The programme of the 4<sup>th</sup> Trieste Joyce School included speakers such as Morris Beja (Ohio State University), Richard Kearney (University College Dublin), Agostino Lombardo (University of Rome, La Sapienza), John Bishop (University of California, Berkeley) among many others.

The continuation and extension of the Trieste James Joyce School, proves among other things, that critical Joyce studies is far from exhausted. As any student of Joyce can attest, however, it can become relatively difficult at times to insert one's voice into the conversation. The city of Trieste in general and the school specifically, offer a site from which to begin an interesting and exciting dialogue regarding one of the greatest writers of the twentieth century. Trieste has unfortunately been ignored by much of the Joycean community for many years, relegated to the caste of second fiddle to Joyce's birthplace and fictional/historical city, Dublin. Recent studies including: John McCourt's *The Years of Bloom: Joyce in Trieste 1904-1920*, Peter Hartshorn's *James Joyce and Trieste*, Renzo Crivelli's *Triestine Itineraries* and Richard Robinson's exceptional and insightful work on Joyce's time in Trieste, all attest to the fact that there is something altogether interesting and important about the city where Joyce spent such a great deal of time and composed some of his most memorable and significant work. Hindsight is always 20/20 and finally the city is receiving the attention it deserves, not only as a parallel to Dublin, but as a unique cultural and intellectual foundation to Joyce's development as a writer and innovator. Because Joyce spent over eleven years in Trieste, it seems quite odd that only recently has the city been recognised as significant to Joyce's word-world, indeed to his intellectual and personal growth as a writer. The studies listed above have begun to

Trieste is Waking Rawly

Frank C. Manista

illustrate that a tremendous gap exists, that, if closed or at least narrowed, would reward us all by giving a more thorough portrait, as McCourt states, of Joyce as "teacher, father, drinker and hawker of his own writing ... [and by shading light on] the soul of a man for whom writing was his very lifeblood, his reason for being" (JQ: 35.4/36/1, 921). Above all else, James Joyce insists that we as readers of his fiction know a great deal about him; he demands that we pry into his personal life whenever possible, much to the chagrin of the present-day Joyce estate. The city therefore is itself a biography of the writer who lived there, taught there, wrote there, drank there, and fell in love with one of his female students there, as perhaps the passages of *Giacomo Joyce* would lead us to believe. Learning about the city in which Joyce chose to live a considerable amount of his life contributes to one's understanding of his highly imaginative and mysterious works. Furthermore, Joyce's brother, Stanislaus Joyce, also moved to Trieste and continued in his task of being his brother's keeper, rescuer and provider. Learning about Trieste has also helped to assuage errors, albeit potential portals of discovery, regarding Joyce's life, which have been unduly perpetuated by Ellmann's monumental biography.

Although no Joycean could reasonably get on without Ellmann, Trieste does offer another voice in the wilderness, reminding us all that Joyce himself refused the existence of a monologic and singular authority over his works; as a point of departure or as the place returned, Trieste suggests alternative readings to the man many think they know. As Fritz Senn points out in the introduction of *Joyce's Dislocutions*, Joyce's texts are processes which are hardly static; they refuse any final answers they raise regarding language, experience, or about their own author. It seems embarrassingly obvious why Trieste should have been more important in Joyce scholarship from the beginning; however, it is heartening to acknowledge the growing base of knowledge and material regarding Joyce's time in this city. Not least among its long list of assets is the recent film, *Nora*, directed by Pat Murphy and starring Ewan MacGregor as James, which was filmed in Trieste last year. The Trieste Joyce School, now in its fourth year, reveals and helps to sustain the amazing scope of possibilities open to those interested in Joyce studies, as well as the value placed on the diversity of ideas exemplified by those who organised it and those who attended.

For further information contact John McCourt, Trieste Joyce School, Dipartimento di letteratura e civiltà anglo-germaniche, Università di Trieste, via Lazzaretto vecchio, 8, 34100 Trieste or by email at [Mccourt@uol.it](mailto:Mccourt@uol.it)

In occasione del terzo convegno della Società Italiana delle Letterate che si è svolto a Bari, 3-5 novembre 2000, sul tema *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, si è tenuto un workshop "africano" dal titolo "Pagine colorate. Identità, esperienza e riflessione sul sé individuale e culturale nella scrittura delle donne africane", a cura di Annalisa Oboe e Itala Vivan.

Sono intervenuti Eleonora Chiavetta (sui racconti di Karen King Aribisala), Livia Apa (sulla produzione letteraria lusofona), Gaia Chiti Strigelli (sulle voci autobiografiche delle donne militanti in Sudafrica), Carmen Concilio (sui romanzi di Rose Zwi), Claudia Gualtieri (sulle donne 'virtuose' di Zaynab Alkali) e Annalisa Oboe (su *Country of My Skull* di Antjie Krog).

Il workshop ha inteso presentare un'immagine caleidoscopica della scrittura delle donne africane, una scrittura che non è solo nera ma colorata, fatta di testi che si differenziano per appartenenza etnica o razziale, riferi-

Pagine colorate. Identità, esperienza e riflessione sul sé individuale e culturale nella scrittura delle donne africane

Annalisa Oboe

menti culturali e ideologici, esperienze di vita, scelte linguistiche, e che offrono un quadro tutt'altro che omogeneo della produzione letteraria del continente. Il dibattito si è soffermato in particolare su autrici e opere significative al fine di discutere i seguenti punti:

- il patto fra scrittrice e scrittura: che cosa spinge le donne africane a mettersi in parola e quale contratto stipulano con il testo? Scrittura come a. autobiografia/espressione del sé; b. testimonianza; c. denuncia; d. indagine interiore; e. ricerca di apparte-

nenza/radici/voce; f. piacere/divertimento, ...?

- il problema dell'identità e della creazione (del sé nel testo/come testo): l'io come scrittura, l'io nella scrittura, la maternità del/nel testo, il rapporto con la memoria e la tradizione. Quale sé per la donna africana che scrive e per la donna africana (de)scritta al femminile?

- "womanist is to feminist as purple to lavender" (A. Walker)? I tanti colori del femminismo africano: black feminism / feminism with a small 'f' / womanism / motherism / stivanism ... I termini della riflessione africana su questioni di genere filtrati dalle scrittrici.

- l'Africa nella scrittura delle donne: il rapporto con le culture e tradizioni locali, il dialogo intertestuale con l'oralità, la questione della lingua

- il dialogo delle scrittrici africane con il postcoloniale e il postmoderno.

Durante i lavori sono stati letti, in traduzione italiana, alcuni testi brevi o estratti di opere delle scrittrici prese in considerazione nei diversi interventi.

Metafora della vita con le sue sfide, le incertezze, le delusioni; le angosce, le tensioni, le fobie; le esigenze, le seduzioni, le rinunce; le frustrazioni, i complessi, le vittorie; il successo, i piaceri, le rivincite: questo è essenzialmente *2 Pianos 4 Hands*, la performance che i canadesi Richard Greenblatt e Terence Dykstra hanno allestito a Montreal, Toronto e Vancouver, nonché negli Stati Uniti nel 1998 e 1999 e, all'inizio della stagione teatrale '99-2000 al Comedy Theatre, nel *West End* londinese, per la regia del polacco Jeremy Sams. Per 90 minuti senza interruzione i due attori (autori, anche, dei brani spesso infarciti di battute brillanti) assumono ruoli teatrali, eseguono accordi, scale, arpeggi, si esibiscono in pezzi classici, brani rock, arrangiamenti jazz, regalando uno spettacolo che può, in fondo, essere interpretato come *mise-en-abîme* del teatro stesso.

Nello spazio scenico campeggiano due solenni Steinways su cui Greenblatt e Dykstra si cimentano a tratti. Liberatisi della tradizionale marsina a code, entrano in scena in camicia, gilet e farfalla rigorosamente bianchi sui pantaloni del frac per seguire uno stretto avvicinarsi di esibizioni musicali (non mancano Bach, Handel, Chopin e Mozart, ma

Ted Dykstra & Richard Greenblatt: *2 Pianos 4 Hands*

Maria Anita Stefanelli

anche Dave Brubeck, John Lennon e Jerry Lee Lewis) e scambi di ruoli (tra i quali insegnanti, discepoli, genitori, signori anziani, due suore e un emigrato tedesco) tra suggestivi giochi di luce e luci della ribalta. Alla fine un concerto di Bach seguito da una personalissima interpretazione del *Maple Leaf Rag* di Scott Joplin. Ed è il trionfo della foglia d'acero.

Nelle pause dalla performance musicale sono le parole a levarsi dando forma al discorso dell'ispirazione e delle aspirazioni, modulandosi in alti e bassi, incitando a riflessioni sul tema dell'artista fallito e le sue innumerevoli variazioni. Non mancano le battute comiche, bonariamente antietniche (parlando della ragazzina-prodigio cinese, portata in palmo di mano dai genitori del vicinato, uno dei ragazzi non riesce a trattenere: "Thank God she moved away"), quelle

vagamente oscene (tra cui la definizione delle note sul pentagramma come "black dots with haemorrhoids") e l'autoironica vana ricerca, nella memoria, di un famoso compositore canadese. I riferimenti culturali non sono adattati, nell'allestimento londinese, al pubblico britannico né si registrano fondamentali differenze all'interno delle circa 600 rappresentazioni nordamericane. In un'intervista condotta da Elaine Peake e Abigail Moore (riportata sul programma del Comedy) gli autori chiariscono qualche concessione al colore locale:

**Richard:** The biggest things we found were that there are certain things that happen specifically in Canada that wouldn't happen in the States. For instance, in Canada we have this national system of exams as well as competitions throughout Canada run by the Kiwanis Club.

**Ted:** As soon as you say "Welcome to the Kiwanis Music Festival" in the States, there'd just be wind blowing across the prairie as they try and figure out what that Indian word means, and similarly when they say "Welcome to your Grade 7 exam," in Canada everybody goes "Ooh," and they know exactly what "Grade 7" means, whereas in the States it's, "Oh, they have exams?"

It wasn't horror, it was just "Ooh"

and "What do you have to do in these exams?", whereas in Canada we all know, there's a national system the Royal Conservatory of Music runs and you know what "grade 7" means.

Il genere non ha, in teatro, illustri precedenti come, in cinematografia, *Amadeus* di Peter Shaffer, *Lezioni di*

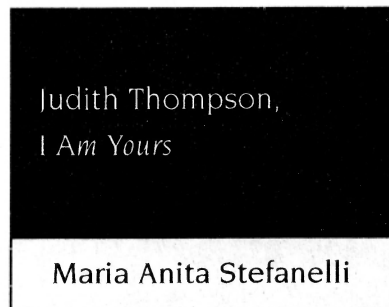
*piano* di Jane Campion, *Shine* di Scott Hicks, nonché il più recente *The Late Middle Classes* di Simon Gray: è un genere che Greenblatt e Dykstra, incontratisi nel circuito dei teatri canadesi, hanno costruito (parzialmente) sulla propria autobiografia densa di ore trascorse al pianoforte, come tanti altri ragazzi, nel sogno

della celebrità. Si tratta di un "classical, music-based cabaret," come lo definisce Patrick Marmion sul *Time Out* del 13 Ottobre 1999. La conclusione è che, accantonati i sogni di fama e le pretese di grandezza, si può al massimo sperare di divenire il più bravo del quartiere – se pure.

At the heart of our work is the power and excitement of the performer's physical presence and the unique collaboration between actor and audience – a shared experience. We are committed to creating a theatre that goes beyond our everyday lives, giving form to the hidden world of emotion and imagination. We see the rehearsal process as a genuinely open forum for asking questions and taking risks that redefine the possibilities of performance.

Questa l'autopresentazione di "Shared Experience Theatre", la compagnia diretta da Nancy Meckler, che ha messo in scena, nel Febbraio del 1998, *I Am Yours* di Judith Thompson (nata a Montreal nel 1954) al Royal Court Theatre di Londra. Un dramma che è vissuto, visivamente e fisicamente, dal personaggio principale, Dee, il cui corpo si offre allo spettatore come palcoscenico della propria patologia mentale. Un dramma che, nell'interazione tra gli attori che agiscono in uno spazio circolare e il pubblico che occupa i sedili disposti a semicerchio su file degradanti verso l'alto, si consuma in un ambiente oscuro e suggestivo. Un dramma che, alla fine di un'azione ossessiva e ossessionante, si risolve nel metaforico abbraccio (la "collaborazione" di cui parlano i membri della compagnia) del pubblico agli attori.

Tra movimenti convulsi muscolari e vocali alternati ad una gestualità flessuosa accompagnata da dolci sussurri, Deirdre, figlia preferita di un padre che a lei dona, nelle parole di un medaglione inciso, tutto se stesso, si interroga, si cerca, si studia, si analizza rapportandosi alle persone che fanno parte della sua vita (il marito, la sorella, l'amante, il figlio che porta in grembo). Allontanato Mack dalla sua vita, Dee ha una breve relazione intima con il nuovo guardiano del complesso residenziale, Toilane, che conduce ad una gravidanza non voluta. Con la complicità della sorella Mercy, che, a sua volta vittima di un matrimonio fallito, si reca a farle visi-



ta, Dee riesce ad aver ragione dell'ingenuo amante il quale, spalleggiato dalla madre, una decisa e autoritaria signora Pegs Creese, ha cercato di sottrarle la potestà sul nascituro. In un finale a sorpresa, Dee (cui, con l'aiuto di Mercy è stato sottratto il bimbo da Toilane e madre) scopre che l'amore per il figlio appena nato ha dissipato le sue angosce e i suoi sensi di colpa verso la propria madre; lo cerca, quindi, ignara dell'accaduto, nella *nursery*, ovvero tra gli spettatori; più in là sulla scena, Toilane, con il neonato in braccio e bambino confuso lui stesso, chiama a gran voce la madre colta da un malore e abbandonatasi, ormai inerte per la morte sopraggiunta, su un sedia.

Incentrato sui conflitti tra il conscio e l'inconscio dell'individuo, *I Am Yours* è dramma del "possesso" in tutti i suoi aspetti psicologici: l'essere, cioè il sentirsi di qualcuno (Dee, la figlia, è *del* padre come il padre è *della* figlia; Toilane, il figlio, è *della* madre; Mack, il marito, è *della* moglie; Toilane, l'amante, è *dell'amante*); l'essere dominati *da* qualcuno (Toilane è dominato *dalla* propria madre); l'essere preda di un incubo, di un animale, o di un evento (Dee lo è di tutte le creature animalesche che si trovano oltre il muro della sua coscienza). Sul versante negativo, è anche il dramma della non-appartenenza a chi ci ama (Dee non vuole appartenere nè al marito nè all'amante) e del rifiuto di chi, per natura, ci appartiene (Dee non accetta il figlio che porta in grembo, vorrebbe darlo via). Mercy, dal canto suo, è disperata della propria situazione di non appartenenza:

respinta (forse perchè è bruttina) dai compagni e non riconosciuta (dopo appena un anno) dalla sorella; respinta dal proprio marito (che le annuncia una sera: "I'm moving in with Gina"); respinta dal marito della sorella cui offre pateticamente prestazioni erotiche (rivolta a Mack: "Why don't you miss the bus. We'll go to the washroom, I'll give you a *whispers "blow job"*)), Mercy trova conforto soltanto nel ricordo delle avances sessuali di Raymond, molto più grande di lei, che l'ha iniziata, ancora ragazzina, un po' maldestramente, all'amore.

Possesso come dominio, quindi, ma anche possesso come libertà di amare senza condizioni: vi è una gabbia in cui l'animale dell'inconscio è rinchiuso ed è solo quando l'animale può uscire allo scoperto che si può smettere di temerlo e abbandonarsi al desiderio di amore. Nato il bambino, venuto alla luce il piccolo animale dal grembo di Dee, la madre può finalmente imparare a desiderarlo, a volerlo, ad amarlo.

Anche la doppia cultura, con la doppia lingua, del Canadese può essere un'ossessione: nel nome di Toilane che, nell'inglese, rimanda al giocattolo, si rivela il francese *toi*, il pronome che, nella versione quebecchese, si esprime, fin dal titolo (*Je suis à toi*), come possesso. Qui, invece, il possesso si esprime in altra lingua, nell'originale in tedesco:

Du bist mein  
Ich bin dein  
Des sollst du gewiss sein  
[...]

Un nome, Toilane, che, nella realtà, non è altro che un ricordo fonetico, da parte di Pegs che lo ha imposto al figlio, di una famiglia cinese amica.

Nel coacervo di culture non manca l'Italiano, un passeggero seduto vicino a Mercy sull'autobus che la condurrà dalla sorella: è in lui che Mercy-pronta a offrire la sua grazia o le sue grazie a chi non le vuole o non

le merita, ma anche ad essere grata (come suggerisce il suo nome letto alla francese) agli altri che, paradossalmente, non le danno niente-rintraccia Raymond Brisson, l'unico, debole, "raggio" che ha, da un lato, rischiarato la sua infanzia infelice, mentre, dall'altro, le ha regalato il gusto amaro della colpa.

La ricerca finale, da parte di Dee, del bambino tra gli spettatori, se non risolve che in modo ambiguo il rapporto tra madre e figlio (il nuovo, puro e purificato amore di Dee per il suo bambino è, in potenza, lo stesso amore egoistico e possessivo di Pegs

per Toilane), rimette in primo piano il problema della creazione: il demone del teatro vive in una gabbia e quando la porta si apre, il terrore assale chi lo ha concepito; attori e pubblico, però, nell'esperienza comune del teatro, ciascuno giocando il proprio ruolo e interagendo con l'altro, rivivono l'eterno gioco di desiderio e perdita che sostiene la durata della rappresentazione teatrale.

Rappresentato per la prima volta nel 1987 al Tarragon Theatre di Toronto (l'autrice, all'epoca, "playwright-in-residence"), il dramma ottenne, nello stesso anno, il

Chalmers New Play Award che condusse a successive produzioni: dapprima, da parte della Great Canadian Theatre Company di Ottawa (1988) e in seguito – nella traduzione quebecchese dal titolo *Je Suis à Toi* – dal Theatre de la Manufacture di Montreal (1990).

"I Am Yours" compare, insieme a *The Crackwalker* (1980), *Pink* (1986) e *Tornado* (un radiodramma del 1987) in: *The Other Side of the Dark* (1989), nonché in un volumetto singolo delle pubblicazioni "Shared Experience Theatre" (1998).

L'anno 2000 segna il terzo Festivalletteratura di Mantova, che io seguo sin dall'inizio e con il quale collaboro amichevolmente, presentando scrittori e spettacoli dell'area africana e caraibica.

La manifestazione cade sempre nella seconda settimana di settembre, offrendo uno scorcio di vacanza a chi è appena ritornato oppure ha trascorso molta estate in città e ha bisogno di uno spazio di libertà e godimento prima di infilarsi nel tunnel degli impegni di lavoro. Come si sa, Mantova è una città di straordinaria bellezza e si presta assai bene a questo festival anche perché gli abitanti si comportano con naturale cordialità con i nugoli di visitatori – oltre trentamila – che calano in città per l'occasione: infatti qui si vive il festival come una cosa propria, un'allegria parentesi che oltre a portare vantaggi economici ridesta gli antichi monumenti e gli angoli preziosi all'ombra di cupole e chiese, in chiostrini verdeggianti e cortili incantati dove paradossali finestre aprono sfondi sul Mincio che indugia, facendosi lacustre, ad abbracciare antiche pareti rosate e profili di mura e castelli.

E poi ai mantovani, come pure a chi viene di fuori, piace avere a portata di mano una ondivaga processione di scrittori celebri o celeberrimi, ma in ogni caso capaci di attrarre l'attenzione e di comportarsi da attori in giochi seducenti. Il numero degli autori invitati è sempre tale da consentire ad ognuno di costruirsi percorsi e itinerari personali attraverso gli 'eventi', come li chiamano qui.

Anche io ho seguito un mio cammino individuale, lungo il quale vi invito ora ad accompagnarmi, se vi piace il criterio che ha guidato le mie scelte.

## A Mantova per il Festivalletteratura 2000

Itala Vivan

Era mio compito presentare e accompagnare due scrittori africani di lingua portoghese, l'angolano Pepetela e il mozambicano Mia Couto; e salutare la prima rappresentazione in Italia di un breve lavoro teatrale di Soyinka, *Turisti e soldatini*, messo in scena al Teatreno da un gruppo di ragazzi di Sesto Fiorentino organizzati da Luca Scarlini. Al di là di questo compito preciso, mi proponevo di sentire gli interventi di scrittori extraeuropei o comunque postcoloniali, come l'ibrido Hanif Kureishi, e di ascoltare voci di personaggi che amo, come Eric Hobsbawm e Fabrizia Ramondino, o che mi incuriosiscono, come William Dalrymple e Amos Oz.

Inevitabilmente, volendo trascorrere più tempo possibile con gli amici scrittori che avevo contribuito a far invitare, ho dovuto rinunciare a molti incontri che pure mi sarebbe piaciuto seguire: ma spesso le manifestazioni si sovrapponevano, oppure la stanchezza e il bisogno di cibo e ristoro ci costringevano ad annullare qualche progetto. Così ho perduto David Grossman perché dovevo presentare Pepetela, e Magris perché il mio gruppo si era riunito per cena e chiacchiere nella centrale piazza Erbe, sotto un ombrellone bianco accanto al Palazzo della Ragione, dove il ristorante Pavesi ci sfamava con splendidi tortelli di zucca e succulenti risotti mantovani.

Il 7 settembre, di giovedì, sono andata a sentire il libanese Amin Maalouf che ha incontrato il pubblico nel giardino della Casa del Mantegna insieme al simpatico Pietro Cheli, in un intrecciarsi di presentazione narrativa e riflessioni su temi culturali contemporanei. Si è discusso specialmente della condizione di meticcio così caratteristica della nostra epoca, e dei problemi posti dal razzismo e dall'odio a chi cerchi una armoniosa convivenza; Maalouf ha spiegato come la scrittura sia per lui il modo migliore di condurre una lotta quotidiana contro la discriminazione di matrice razziale o religiosa, poichè i suoi personaggi e le sue storie fiabesche si collocano nell'in between, negli spazi interstiziali e ibridi di grandi vicende storiche e di movimenti di popoli e culture. Anche il suo ultimo romanzo, *Il periplo di Baldassarre*, si lega a quelle Crociate che erano state al centro del suo primo libro, narrando la storia di una famiglia genovese trasferitasi a Smirne per coltivare gli scambi commerciali avviati dalle Crociate. Questo scrittore rivela di avere un metodo tranquillo, basato sulla lunga durata, per elaborare la pagina, così da permettere agli uomini e ai climi di altre epoche di emergere lentamente e quasi spontaneamente. Interrogato sul suo problema identitario e sul rapporto con la religione, il seduttivo Maalouf ha descritto le appartenenze multiple che convivono all'interno della sua propria identità e ne ha esemplificato la natura e il ruolo in una lettura serale di testi condotta nello spazio accanto alla rotonda di San Lorenzo.

Lo spettacolo pomeridiano di Luca Scarlini, *Turisti e soldatini*, ha avuto vivo successo, perchè il testo vivace e

impegnato di Soyinka permetteva al cast di ragazzi toscani una partecipazione intensa. La vicenda gira intorno al sequestro d'un gruppo di adolescenti in gita scolastica, bloccati in un piccolo aeroporto di chissà che isola lontana, da un manipolo di ragazzi soldato probabilmente trigger happy, e di certo pericolosi. La situazione estrema porta in superficie conflitti interpersonali e costringe tutti a prendere coscienza diretta d'un fenomeno di cui solitamente leggiamo sui giornali o sentiamo in televisione: come sempre, Soyinka sa politicizzare il discorso drammatico anche in un così breve arco espressivo, mentre l'intelligente traduzione contestualizza assai bene il linguaggio nel mondo dei ragazzi italiani.

Una sera sono andata a sentire Hanif Kureishi salutato da un pubblico numeroso e anche festoso, decisamente giovane, e presentato da Alessandra Orsi. L'autore ha scelto di dare lettura di lunghi brani narrativi dal suo ultimo libro tradotto in Italia, *Mezzanotte tutto il giorno*, senza farli seguire dalla traduzione: e credo che i testi fossero davvero troppo lunghi, e che si sia sentita la mancanza del testo italiano, poichè non è detto che tutti capiscano l'inglese di Kureishi così bene da seguire una sua rapida lettura. Peccato, perchè questa volta Kureishi, quando ha dato il via al dialogo con il pubblico, è stato molto divertente e affabile (non sempre infatti lo è), e si è soffermato a descrivere la propria maniera di costruire il racconto intorno a un nucleo, la natura degli argomenti che lo interessano, e gli obbiettivi di questo suo ultimo libro, metafora della vita di coppia. Il linguaggio semplice e il tono ironico e sorridente sono piaciuti al pubblico, che lo ha tempestato di domande spesso banali (come è inevitabile che accada in un contesto come quello mantovano), ma risolte con arguzia e girate su filoni di maggiore interesse grazie alla capacità di entertainer di questo autore che è fra i capofila di una nuova stirpe di autori britannici, i black British.

Mentre Kureishi rispondeva ai lettori, si è levato un gran temporale con folate di vento furioso che torcevano le chiome dei vecchi ippocastani del Chiostro Diocesano, sinchè la tensione si è sciolta in un abbondante acquazzone estivo che ha abbassato la temperatura e schiarito il cielo. Il giorno dopo si respirava un'aria fresca e frizzante.

L'incontro con Pepetela è avvenuto di pomeriggio, alla Casa del Mantegna, e ha visto un notevole afflusso di pubblico, composto da giovani e meno giovani fans dello scrittore e dell'Angola. Il suo portoghese dal ritmo un po' strascicato veniva tradotto da un'amica angolana, Astrid de Carvalho, e c'è stato uno scambio vivace di domande e risposte che hanno consentito all'autore di delineare la propria vita di intellettuale impegnato non solo nella lunga lotta di liberazione, ma anche nel lavoro di costruzione d'un nuovo paese. Pepetela attinge costantemente alla storia e al passato, e si batte affinché l'Angola di oggi non cancelli le proprie realtà di ieri, ma viva nella tradizione intesa non come entità immobile bensì come mondo di valori culturali. Per uno scrittore africano dev'essere logorante sentirsi sempre chiedere il perchè di certe sue scelte: perchè scrive in portoghese? perchè spesso pubblica a Lisbona o a San Paolo prima che a Luanda? cosa significa, per lui, essere africano? In effetti, sembra che gli africani siano tenuti a doversi continuamente giustificare e a rendere ragione di una loro autenticità, come se gli si chiedesse conto del fatto che magari essi non corrispondano a sufficienza all'immagine dell'Africa che si fa ciascun europeo, il quale ha sempre una sua Africa particolare, come se l'Africa fosse fatta per essere posseduta e resa oggetto dello sguardo europeo. Ogni viaggiatore, ogni cooperante, ogni espatriato, contesta l'immagine dell'Africa che gli offre lo scrittore, sostenendo che quella non sarebbe l'èvera Africa.

Pepetela ha insistito a lungo sulla peculiarità del passato angolano, sulla sua lunga vicenda di colonizzazione e sul ruolo che per oltre un secolo hanno ricoperto gli scrittori in questo dialogo coloniale. Oggi, l'Angola appare travolta dall'accelerazione generale dei ritmi del mutamento globale, mentre resta tuttora intrappolata nel conflitto interno, strascico di influenze antiche, segno di rapacità esterne ed interne nei confronti d'un paese ricchissimo di risorse. Ma le storie di Pepetela attingono ai miti e ai modi tutti africani che sono radicati nella coscienza angolana, e cercano anche di indicare vie d'uscita giustificate dalla tradizione e capaci di attingere alla tradizione per trarne senso e valore.

A Mantova intanto era arrivato anche Mia Couto, che dopo aver lasciato il Mozambico era passato da Copenaghen a ritirare un importante

premio letterario. Sia Pepetela che Mia Couto sono assai noti in altri paesi europei, mentre in Italia hanno ancora un pubblico di soli lettori di nicchia, per così dire, e prevalentemente giovani. Eppure entrambi sono scrittori di statura non indifferente, e si collocano nella rosa internazionale dei più importanti.

Mia Couto ha incontrato il pubblico il pomeriggio della domenica, ultimo giorno di festival, nell'elegante Teatro Bibbiena dalle fattezze settecentesche; lo ha presentato Livia Apa, che ha colloquiato a lungo con lui creando un duetto ironico e veloce. Lo scrittore ha raccontato di sé, della sua infanzia, della sua passione per le storie africane e della sua necessità di scrivere storie, e si è definito un 'raccontatore di storie': quando gli fanno delle domande, ha osservato, la cosa più facile per lui è rispondere narrando una qualche storia. E ne ha un repertorio infinito, storie antiche e nuove, e storie inventate lì per lì, ma sempre argute e divertenti, impastate in quella sua lingua colma di neologismi e giochi di parole. Secondo Couto la caratteristica fondamentale dello scrittore africano è proprio l'abilità naturale di storyteller. A chi gli faceva notare come lui stesso provenga da una famiglia di coloni portoghesi stabilitisi in Angola, Mia ha risposto che le storie sono state il suo modo personale di incorporare l'Africa dentro di sé. Ha poi discusso *Cronicando*, la rubrica che per dodici anni ha tenuto settimanalmente su un quotidiano di Maputo, e sulla funzione che tale rubrica gli ha permesso di avere, anche rispetto ai politici e ai governanti, ponendoli di fronte a una critica intessuta di favola e metafora. A chi gli chiedeva come faccia a combinare la sua attività di biologo con il mestiere dello scrittore, Couto ha risposto affermando di non voler diventare mai uno scrittore a tempo pieno. In realtà è noto che l'attività scientifica di Couto, la sua militanza ambientalista, sono molto importanti per il Mozambico, un paese dove c'è grande bisogno di persone che sappiano svolgere tali funzioni mantenendo viva la propria coscienza di intellettuale. Insieme a lui era presente a Mantova anche la moglie Patricia, medico ematologo: l'unica specialista di ematologia di tutto il paese.

Una sera, Mia Couto e Pepetela hanno anche offerto un incontro fuori programma nello spazio accanto alla Rotonda di San Lorenzo, intessendo un dialogo assai brillan-



te, e anche divertente, sulle rispettive caratteristiche di scrittori. Parecchie persone sono affluite alla spicciolata, magari fermandosi nel corso di una passeggiata serale con gli amici; è stato quasi uno spettacolo, tanto divertenti e veloci erano le battute, le storie, le prese in giro. Fra le storie più belle ricordo quella (narrata da Couto) della scimmia e del pesce, in risposta a chi gli chiedeva notizie sulla generazione dei politici del suo paese.

In tempo di campagna elettorale, un politico andò a parlare in una zona rurale, e si profuse a spiegare come il suo partito si proponesse di far del bene agli abitanti di quella regione, a salvarli dalla siccità e dalle inondazioni, e così via. Il comizio fu interrotto da un contadino che disse: "Tu mi ricordi quella scimmia che se ne andò a spasso per la foresta, e, imbattendosi in un ruscello, vi scorse un pesce che nuotava nell'acqua chiara. 'Povero animale', disse la

scimmia, 'tu stai affogando nell'acqua, adesso io ti salverò' e afferrò il pesce, il quale si dibattè disperato in aria, boccheggiando. 'Guardate com'è felice di essere salvato, questo pesce', esclamò la scimmia: sinchè il povero pesce smise di agitarsi, morto. 'Oh poverino', fece la scimmia, 'è se soltanto fossi arrivata cinque minuti prima, ti avrei salvato, e non saresti affogato'. Ecco – disse il contadino – tu vorresti salvarci come fece la scimmia con il pesce".

Non starò ora a raccontarvi tutti i momenti e le soste del Festivalletteratura, le riunioni con gli amici, le feste (come quella in casa Levoni, un appuntamento ormai tradizionale). Mi limiterò a ricordare soltanto l'incontro di Eric Hobsbawm con un pubblico enorme nel Cortile della Cavallerizza, a Palazzo Ducale: una analisi lucida ma anche appassionata del proprio mestiere di storico e delle proprie ascendenze marxiste, seguita

da un quadro analitico del momento storico che attraversa la cultura europea, nell'onda della tanto deprecata globalizzazione. È straordinario come questo eccezionale studioso sappia accompagnare alla profondità che gli consentono gli strumenti del suo mestiere, una forza appassionata e viva, una mirabile intensità di impegno etico e intellettuale: e come egli sappia offrire tutto ciò sotto il profilo di un grande interesse civile, anziché rinchiuderlo nell'egocentrismo che caratterizza altri intellettuali europei. Eppure il quadro che egli ha tratteggiato non poteva suscitare ottimismo, tanto che un giovane, fra i presenti, si è levato a chiedergli quali soluzioni di vita egli suggerisse a chi, come lui, avesse vent'anni. Una domanda tipica del contesto di questo festival, che permette di avvicinare gli autori direttamente, con semplicità, ma che in cambio fa sì che gli autori veramente grandi rispondano in modo memorabile, come fece Hobsbawm.

## Semicerchio. Rivista di poesia comparata

Fondata nel 1985, *Semicerchio* si interessa di testi, temi e forme della poesia di ogni tempo e luogo come espressione del rapporto fra culture e lingue diverse, in una prospettiva storico-filologica. Nella sezione antologica, fornita di corredo iconografico, si documenta la fortuna di un tema attraverso testi poetici e traduzioni dall'antichità ai giorni nostri; la scelta privilegia opere poco conosciute o mai tradotte in italiano e si avvale di ricerche specialistiche nei vari settori linguistici, con la collaborazione di studiosi appartenenti alle Università di tutto il mondo. La seconda parte comprende quindici sezioni, dalla poesia classica e medievale a quelle moderne europee ed extraeuropee, fino alla canzone

## SEGNALAZIONI

d'autore, ognuna con recensioni di libri e riviste, saggi, e testi inediti o in prima traduzione. La sezione relativa a testi e strumenti di analisi comparatistica conclude un panorama critico e bibliografico con circa 100 recensioni a numero, unico in Italia per estensione, spazi di confronti e tempestività di aggiornamento.

I lettori de *Il Tolomeo* troveranno di particolare interesse i numeri più recenti. Il vol. XX-XXI, intitolato *La lingua assente. Autotraduzione e interculturalità nella poesia europea* e curato da Franco

Stella, offre ricche sezioni sulla poesia sudafricana moderna (a cura di Jane Wilkinson), sulla poesia femminile indiana (Andrea Sirotti) e sulla poesia irlandese dopo Yeats (Alessandro Gentili). Accanto a questi, si segnalano anche i contributi critici di Michela Landi su diglossia e créolité nella francofonia, e di Armando Gnisci su migranti e letteratura. Il vol. XXII, *Il mondo nuovissimo*, presenta invece un'ampia panoramica sulla poesia australiana e neozelandese, con saggi introduttivi di Dennis Haskell e Vincent O'Sullivan, e traduzioni compiute da poeti italiani.

Maggiori informazioni si possono ottenere al sito della rivista [www.unisi.it/semicerchio](http://www.unisi.it/semicerchio) o scrivendo alla redazione: [stella@unisi.it](mailto:stella@unisi.it)

## SUBSCRIPTIONS / BULLETTIN D'ABONNEMENT

For one year / pour une année . . . . . Lit 30.000 / USD 20

Students / Etudiants: . . . . . Lit 20.000 / USD 12

Postage / Frais postaux: . . . . . Lit 5.000 / USD 5

## PREVIOUS ISSUES / ACHAT DE NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Volume 1, Anno 1995 . . . . . Lit 30.000 / USD 20

Volume 2, Anno 1996 . . . . . Lit 30.000 / USD 20

Volume 3, Anno 1997 . . . . . Lit 30.000 / USD 20

Volume 4, Anno 1998 . . . . . Lit 30.000 / USD 20

Postage / Frais postaux: . . . . . Lit 5.000 / USD 5

## TOTAL AMOUNT / TOTAL:

Payment should be made to / Paiement auprès:

**Libreria Turcato**

**Dorsoduro 3282**

**30123 Venezia (Italy)**

Tel./Fax 39-041-5231864

We also accept / Nous acceptons le paiement par  
VISA, Bankcard, Mastercard.

## ORDER FORM / ORDRE DE COMMANDE

Name / Nom et prénom

Institution

Address / Adresse

City / Ville

Postal code / Code postal

Country / Pays

## Il Tolomeo N. 5, 1999/2000

*Le Nuove Letterature, Articoli, Recensioni e Inediti*

### Il Tolomeo

N. 5, 1999/2000  
*Le Nuove Letterature,  
Articoli, Recensioni e Inediti*

### Direttore

Giulio Marra

### Vicedirettori

Francesca Romana Paci  
Armando Pajalich

### Comitato di Redazione

Franca Bemabei  
Paolo Bertinetti  
Carla Comellini  
Carla de Petris  
Anne de Vaucher  
Giovanni Dotoli  
Alberta Fabris Grube  
Stephen Gray  
Bernard Hickey  
Caterina Ricciardi  
Alfredo Rizzardi

### Segretario di Redazione

Shaul Bassi

### Hanno collaborato

Donatella Abbate Badin  
Silvia Albertazzi  
Gioia Angeletti  
Noël Audet  
Matteo Baraldi  
Shaul Bassi  
Franca Bernabei  
Simona Bertacco  
Elettra Bordino  
Cristina Brancaglion  
Roberta Buffi  
Melita Cataldi  
Eva Cerolini  
Fausto Ciompi  
Carla Comellini  
Carmen Concilio  
Carla de Petris  
Anne de Vaucher  
Gilles Dupuis  
Marco Fazzini  
Giuliana Gardellini  
Maurizio Gatti  
Valeria Gennero  
Stella Giovannini  
Branko Gorjup  
Bernard Hickey

Pauline Holdstock  
Marie-Hélène Laforest  
Giulia Lorenzoni  
Gayatri Majumdar  
Frank C. Manista  
Giulio Marra  
Brian Matthews  
Marco Modenesi  
Daniela Notaristefano  
Annalisa Oboe  
Francesca Romana Paci  
Mauro Pala  
Dominique Paravel  
Laura Pelaschiar  
Luisa Pèrcopo  
Anthony Phelps  
Pier Paolo Picciucco  
Carla Pomarè  
Marco Pustianaz  
Monica Randaccio  
Nataša Raschi  
Caterina Ricciardi  
Christopher Rollason  
Luca Rossi  
Carla Sassi  
Giuseppe Serpillo  
Andrea Sirotti

Maria Anita Stefanelli  
Arundhati Subramaniam  
Giovanna Tallone  
Bianca Tarozzi  
Itala Vivan  
Eleonore Wildburger

### Copertina

Cinzia Marra

### Progetto grafico e impaginazione

Andrea De Porti

### Sito Internet

[www.unive.it/~tolomeo](http://www.unive.it/~tolomeo)

### Per comunicazioni con la Direzione e la Redazione:

Giulio Marra  
Dipartimento di Studi  
Linguistici e Letterari Europei  
e Postcoloniali, Università  
"Ca' Foscari" di Venezia  
D.D. 1405 - 30123 Venezia  
Tel.: 041-2577869; e-mail:  
[marra@unive.it](mailto:marra@unive.it)

## NORME PER I COLLABORATORI

- Le recensioni di singoli libri non dovranno superare le 2000 parole; le recensioni di Atti e Convegni non dovranno superare le 4000 parole.
- I contributi (in lingua francese, inglese o italiana) dovranno pervenire in copia dattiloscritta e sotto forma di file in formato Rich Text Format (RTF).
- I file potranno essere inviati su dischetto oppure via e-mail unicamente come "attachment" nel suddetto formato 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).
- Il nome dell'autore della recensione dovrà comparire in coda al testo, unitamente a un recapito, comprensivo, ove possibile, di e-mail.
- La Redazione non potrà in nessun caso accettare contributi che non corrispondano alle norme sopraelencate, soprattutto se privi di copia su disco.

- Citazioni bibliografiche:

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)

Esempi:

Marie-Claire Blais, *Oeuvre poétique* (1957-1996), Montreal, Boreal Compact, 1997, pp. 190

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

2. Per opere collettive o con uno o più curatori: Nome e cognome del curatore o curatori, 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.

Esempi:

Robert Jouanny, Irene Nikiforova & Svetlana Projoghin (eds), *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



