

*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



# Il Tolomeo

Le Nuove Letterature  
*inediti articoli recensioni*

PER I COLLABORATORI

n. 7

anno 2002-2003

## **Il Tolomeo**

N. 7, 2002/2003  
*Le Nuove Letterature,*  
*inediti articoli recensioni*

### **Direttore**

Giulio Marra

### **Vicedirettori**

Francesca Romana Paci  
Armando Pajalich

### **Comitato di Redazione**

Franca Bernabei  
Paolo Bertinetti  
Carla Comellini  
Carla De Petris  
Anne de Vaucher  
Giovanni Dotoli  
Alberta Fabris Grube  
Stephenn Gray  
Bernard Hickey  
Caterina Ricciardi  
Alfredo Rizzardi

### **Segretario di Redazione**

Shaul Bassi

### **Hanno collaborato**

Donatella Abbate Badin  
Esterino Adami  
Silvia Albertazzi  
Shaul Bassi  
Giuliana Bendelli  
Davide Benini  
Franca Bernabei  
Simona Bertacco  
Andrea Binelli  
Giovanna Bolcato  
Rosanna Bonicelli  
Massimo Bronzini  
Jessica Bubola  
Melita Cataldi  
Roberta Cimarosti  
Carmen Concilio  
Mary Condé  
Antonella Corrente  
Mariaconcetta Costantini  
Lorenza Del Vera  
Sandro De Paoli  
Carla De Petris  
Silvia Delzotto  
Sauro Fabi  
Alberta Fabris Grube  
Fiorenzo Fantaccini

Marco Fazzini  
Laura Forconi Ferri  
Ivana Foti  
Maria Grazia Furnari  
Paola Galli Mastrodonato  
Susanna Ghazvinizadeh  
Paola Ghinelli  
Claudia Gualtieri  
Bernard Hickey  
Sandra Huisman  
Maria Cristina Longo  
Sorley Maclean  
Giulio Marra  
John McCourt  
Cristina Minelle  
Massimiliano Morini  
Annalisa Oboe  
Loredana Onorato  
Marianna Ottaviani  
Francesca Romana Paci  
Armando Pajalich  
Aurelio Pasini  
Mario Prisco  
Federico Rahola  
Monica Randaccio  
Caterina Ricciardi  
Regine Robin

Deborah Saidero  
Carla Sassi  
Giuseppe Serpillo  
Giovanna Tallone  
Viktoria Tchernichova  
Elisa Trolese  
Giusi Valentini  
Michela Vanon Alliaa  
Anne de Vaucher  
Itala Vivan  
Maria Lucia Zaccone  
Federica Zullo

### **Copertina**

Cinzia Marra

### **Progetto grafico e impaginazione**

Andrea De Porti

### **Direzione e Redazione:**

Dipartimento di Studi  
Linguistici e Letterari Europei  
e Postcoloniali, Università  
"Ca' Foscari" di Venezia  
D.D. 1405 – 30123 Venezia  
Tel.: 041-2347869; e-mail:  
aisli@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 sotto-lineature, 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

Edito da Grafiche Biesse con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei  
e Postcoloniali, Università "Ca' Foscari" di Venezia

ISBN 88-901048-5-6

# Indice

## Tolomeo 7 2002-2003

EVENTI	1	Scuola di Specializzazione di Spilimbergo
INEDITI	2	Sorley Maclean, <i>Appunti di poetica e due poesie in gaelico</i>
	4	Regine Robin, <i>Le carnet magique</i>
INTERVISTE	6	Interview with Catherine Bush <b>Mary Condé and Laura Forconi Ferri</b>
	10	Interview with Carolyn Slaughter <b>Carmen Concilio</b>
	12	Interview with Dennis Lee <b>Laura Forconi Ferri</b>
	15	Interview with Patrick McCabe <b>Davide Benini</b>
PROSPETTIVE	18	Silvia Albertazzi et al., <i>Abbecedario postcoloniale II</i> <b>Marianna Ottaviani</b>
CRITICHE	20	Setrag Manoukian et al., <i>Antropologia: Colonialismo</i> <b>Shaul Bassi</b>
	21	<i>Le porte dell'atlantico</i> <b>Franca Bernabei</b>
	24	Roberto Cagliero et al., <i>Spettri di Haiti</i> , <b>Michela Vanon Alliata</b>
	24	Carmen Concilio, <i>Le declinazioni dell'io</i> <b>Simona Bertacco</b>
	25	Carmelina Imbroscio et al., <i>Robinson dall'avventura al mito</i> <b>Anne de Vaucher</b>
	26	Elsa Linguanti, <i>Personaggio-Donna. Lo sguardo dalla fine</i> <b>Ivana Foti</b>
	28	Jacques Poulin, <i>Volkswagen Blues</i> ; Charles Forsdick, <i>Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity</i> <b>Giulio Marra</b>
	29	<i>Postcolonialism and Textbooks</i> <b>Giovanna Bolcato</b>
	31	Ranjit Guha et al., <i>Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo</i> <b>Federico Rahola</b>
AFRICA	34	Elleke Boehmer, <i>Bloodlines</i> <b>Claudia Gualtieri</b>
	35	Pietro Deandrea, <i>Fertile Crossings</i> <b>Shaul Bassi</b>
	36	Nuruiddin Farah, <i>Doni</i> <b>Annalisa Oboe</b>
	37	Athol Fugard, <i>Sorrows and Rejoicings</i> <b>Armando Pajalich</b>
	38	Claudia Gualtieri, <i>Representations of West Africa as Exotic in British Colonial Travel Writing</i> <b>Itala Vivan</b>
	39	Katia Hadda, <i>La littérature francophone du Machrek</i> <b>Anne de Vaucher</b>
	40	Ben Okri, <i>In Arcadia</i> <b>Mariaconcetta Costantini</b>
	41	K. Sello Duiker, <i>The Quiet Violence of Dreams</i> ; Gcina Mhlophe, <i>Have You Seen Zandile?</i> ; Zakes Mda, <i>Fools, Bells and The Habit of Eating</i> <b>Esterino Adami</b>
	43	Carolyn Slaughter, <i>Il tempo passato fuori</i> <b>Carmen Concilio</b>
	46	Aminata Traoré, <i>L'immaginario violato</i> <b>Francesca Romana Paci</b>
	48	Yvonne Vera, <i>Butterfly Burning</i> <b>Marianna Ottaviani</b>
	49	Yvonne Vera, <i>The Stone Virgins</i> <b>Francesca Romana Paci</b>
AUSTRALIA	52	<i>The Poetry of Les Murray</i> <b>Bernard Hickey</b>
CANADA	56	Margaret Atwood, <i>La donna che rubava i mariti</i> <b>Silvia Delzotto</b>
	57	Margaret Atwood, <i>Alias Grace</i> <b>Maria Lucia Zaccone</b>
	58	Marie-Claire Blais, <i>Dans la foudre et la lumière</i> <b>Anne de Vaucher</b>
	59	Monique Bosco, <i>Confiteor; Bis; Mea culpa</i> <b>Jessica Bubola</b>
	60	Leonard Cohen, <i>Il gioco preferito</i> <b>Francesca Romana Paci</b>
	62	Leonard Cohen, <i>Book of Mercy</i> <b>Antonella Corrente</b>
	63	Anna Pia De Luca et al., <i>Italy and Canadian Culture</i> <b>Michela Vanon Alliata</b>
	64	Giovanni Dotoli, <i>Il Canada del nuovo secolo</i> <b>Roberta Cimarosti</b>



- 65 Abla Farhoud, *La felicità scivola tra le dita* **Cristina Minelle**  
 66 Timothy Findley, *Pilgrim* **Caterina Ricciardi**  
 67 Paola Galli Mastrodonato, *Il Teatro Politico di David Fennario* **Giulio Marra**  
 68 John Moss, *Being Fiction* **Laura Forconi Ferri**  
 68 Novella Novelli, *Au cœur de l'avenir* **Cristina Minelle**  
 70 Michael Ondaatje, *Notte senza scale. A Night without a Staircase* **Michela Vanon Alliata**  
 70 Guy Poirier et Pierre Vaillancourt, *Le bref et l'instantané* **Cristina Minelle**  
 71 George Szanto, *The Condesa of M.* **Paola Galli Mastrodonato**  
 72 Adriana Trozzi, *Carol Shields* **Rosanna Bonicelli**  
 73 D'Autres rives. *Les Écritures migrantes au Québec* **Cristina Minelle**  
 74 Monica Turci, *Approaching that Perfect Edge* **Michela Vanon Alliata**  
 74 Shulamis Yelin, *Shulamis* **Maria Cristina Longo**  
 75 Shulamis Yelin, *Shulamis* **Mario Prisco**  
 76 *Teatro canadese: storia, biografia e interculturalità* **Giulio Marra**  
 78 Segnalazioni

- CARAIBI  
 80 Dionne Brand, *At the Full and Change of the Moon* **Deborah Saidero**  
 81 Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes* **Paola Ghinelli**  
 82 Alessandro Costantini, *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica* **Massimo Bronzin**  
 83 Edwidge Danticat, *After the Dance* **Elisa Trolese**  
 84 Maggie Harris, *Limbolands*; John Agard, *Weblines* **Pietro Deandrea**  
 85 Jamaica Kincaid, *My Garden* **Marianna Ottaviani**

- GALLES  
 88 *Assemblea di poeti, I nuovi bardi. Poesia anglo-gallese contemporanea*; Tony Curtis, *Dal confine*; Gwyneth Lewis, *Ventriloqua della distanza* **Giuseppe Serpillo**  
 90 Harri Pritchard, *Un mondo, il mondo. Racconti gallesi* **Giuseppe Serpillo**  
 91 Caradog Prichard, *One Moonlit Night: Un Nos Ola Leuad* **Andrea Binelli**

- INDIA  
 94 Anita Desai, *Giochi al crepuscolo* **Loredana Onorato**  
 95 Shashi Deshpande, *Small Remedies* **Alberta Fabris Grube**  
 96 Alberta Fabris Grube, *I due volti dell'India* **Silvia Albertazzi**  
 97 Mohsin Hamid, *Moth Smoke* **Susanna Ghazvinizadeh**  
 98 Raj Kamal Jha, *La coperta azzurra* **Giusi Valentini**  
 98 Hanif Kureishi, *The Body* **Lorenza Del Vera**  
 100 Alessandro Monti, *Discussing Indian Women Writers.; Hindu Masculinities Across the Ages* **Shaul Bassi**  
 100 Rohinton Mistry, *Family Matters* **Alberta Fabris Grube**  
 101 Meenakshi Mukherjee, *The Perishable Empire* **Sandra Huisman**  
 102 Anita Nair, *Cucette per signora* **Alberta Fabris Grube**  
 103 Salman Rushdie, *Fury* **Silvia Albertazzi**  
 104 Salman Rushdie, *Fury* **Viktorija Tchernichova**  
 106 Bulbul Sharma, *Banana-flower* **Giusi Valentini**  
 107 Michelguglielmo Torri et al., *Il subcontinente indiano verso il terzo millennio* **Federica Zullo**

- IRLANDA  
 110 *Field Day Anthology of Irish Writing*, Vols. IV and V **Melita Cataldi**  
 112 Michael Collins, *Emerald Underground* **Donatella Abbate Badin**  
 114 Conal Creedon, *Passion Play*, **Carla De Petris**  
 115 Brian Friel, *Loro del mare; Three Plays After* **Carla De Petris**  
 116 Brian Friel, *Gli Amori di Cass McGuire* **Giovanna Tallone**  
 118 Colin Graham, *Deconstructing Ireland* **Andrea Binelli**  
 119 Jennifer Johnston, *This is Not a Novel* **Davide Benini**  
 120 Brendan Kennelly, *La croce storta* **Francesca Romana Paci**  
 122 John McCourt, *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste* **Francesca Romana Paci**  
 123 Edna O'Brien, *In the Forest* **Maria Grazia Furnari**  
 124 Flann O'Brien, *L'Ardua Vita. Esegisi dello squallore* **Giuliana Bendelli**  
 126 Carla De Petris et al., *Continente Irlanda* **Monica Randaccio**  
 128 Monica Randaccio, *Il teatro irlandese contemporaneo* **Giovanna Tallone**  
 129 Keith Ridgway, *The Long Falling* **John McCourt**  
 131 William Trevor, *La storia di Lucy Gault* **Francesca Romana Paci**  
 132 Segnalazioni

- SCOZIA  
 136 Douglas Dunn, *The Donkey's Ears: Politovskiy's Letters Home* **Massimiliano Morini**  
 137 Alasdair Gray, *A Short Survey of Classic Scottish Writing* **Marco Fazzini**  
 137 Alasdair Gray, *The Book of Prefaces* **Aurelio Pasini**  
 138 Kevin MacNeil et al., *Wish I Was Here* **Carla Sassi**  
 140 Colin Nicholson, *Edwin Morgan: inventions of modernity* **Sauro Fabi**  
 141 *La questione ossianica rivisitata* **Carla Sassi**  
 143 Carla Sassi, *Imagined Scotlands* **Michela Vanon Alliata**  
 144 Alan Warner, *The Sopranos* **Sandro De Paoli**  
 144 Irvine Welsh, *Glue* **Sandro De Paoli**



**A.I.S.L.I.  
ASSOCIAZIONE ITALIANA PER LO STUDIO  
DELLE LETTERATURE IN INGLESE**

**“Scuola di Specializzazione  
sulle Letterature e Culture di Lingua Inglese”**

**SPIILIMBERGO (PN)  
7-15 SETTEMBRE 2003**

Il Corso offre incontri specialistici sulle Letterature in Lingua Inglese  
Sarà articolato in lezioni, seminari, sessioni culturali (film teatro musica)

È diretto a studenti universitari ed insegnanti, cui verranno riconosciuti  
crediti formativi / attestati di aggiornamento e formazione

È residenziale e consiste di 30-5 ore

È tenuto da docenti universitari (Venezia, Torino, Padova, Bologna,  
Milano, Vercelli, Trieste, Udine, Pisa); un docente di “creative writing”;  
due docenti di musica e teatro; scrittori di fama internazionale

Lingua dei lavori: inglese

Numero dei partecipanti: 40

Costo dell'iscrizione: Euro 150 (comprensivi di alloggio, lezioni, attività  
culturali e attestato di frequenza)

**Per informazioni rivolgersi a: [aisli@unive.it](mailto:aisli@unive.it)**

**IN THAT VILLAGE  
OF OPEN DOORS**

**Le nuove  
letterature  
crocevia  
della cultura  
moderna**

**Cafoscarina**

**Atti del I Convegno  
Associazione Italiana di Studi  
sulle Letterature in Inglese**

Venezia, 1-3 novembre 2001

A cura di Shaul Bassi, Simona Bertacco  
e Rosanna Bonicelli

**[www.cafoscarina.it](http://www.cafoscarina.it)**



# Inediti

**S**orley Maclean (Somhairle MacGill-Eain) nacque nel 1911 a Osgaig, sull'isola di Raasay, nella Scozia nord-occidentale, e morì nel 1996. Fu il secondo di sette fratelli di una famiglia di lingua gaelica dove le tradizioni autoctone di musica e di canto erano ancora molto vive. Imparò l'inglese a scuola, e dal 1929 al 1933 studiò letteratura inglese presso l'Università di Edimburgo. L'influsso dei poeti metafisici inglesi del Seicento, come anche di Eliot e di Pound che Maclean imitava nei suoi scritti in inglese di quegli anni, fu subito evidente anche nelle sue prime composizioni gaeliche. Dopo la laurea e il diploma in pedagogia, insegnò in varie scuole della Scozia occidentale prima di arruolarsi come volontario allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

Le esperienze amorose di quel periodo, insieme ad una viva presa di coscienza della situazione politica che si appressava alla catastrofe, rappresentarono il nucleo della sua migliore produzione. Egli stesso ha scritto: "Una lunga malattia di mia madre nel 1936, il suo riaffiorare nel 1938, lo scoppio della guerra civile in Spagna nel 1936, il declino inarrestabile dell'impresa di mio padre negli anni Trenta, l'incontro con una ragazza irlandese nel 1937, la decisione avventata di lasciare Skye per Mull nel tardo 1937, gli accordi di Monaco di Baviera nel 1938 e l'inesorabile ed insopportabile declino del gaelico, resero quegli anni angosciosi per le scelte che imposero, determinando la mia dedizione personale alla poesia piuttosto che all'azione." In uno scritto indirizzato all'amico Douglas Young, così Maclean cercò di spiegare quella rinuncia: "Credo di essere tra quelle persone deboli la cui intera vita viene sconvolta da un'unica vicenda amorosa. Senza dubbio tanti borghesi filistei si trovano in guai simili, ma è stato così pure per Yeats e per William Ross."

A Glasgow, nel 1943, uscì Dàin do Eimhir agus Dàin Eile (Poesie a Eimhir ed altre poesie – si legga qui di seguito la scheda relativa alla nuova edizione commentata a cura di Christopher Whyte), nel periodo in cui il poeta era convalescente a causa di una serie di ferite riportate durante la guerra d'Africa. In questo volume, che rappresenta la ripresa ufficiale del gaelico quale lingua poetica, i luo-

Sorley Maclean:  
appunti di poetica

a cura di Marco Fazzini

*ghi tradizionali della canzone gaelica sono riusati e stravolti. La raccolta, che partecipa della così detta Rinascenza scozzese del Novecento inaugurata da Hugh MacDiarmid nel 1922 attraverso le sue prime poesie in Scots, contiene il canzoniere di Maclean, una silloge che mischia le vicende di due donne amate dal poeta ai temi della vocazione poetica, oscillando tra coinvolgimento amoroso ed impegno politico, tra passione ed intelletto.*

*Gli appunti e le osservazioni che seguono sono parte della corrispondenza Maclean-Fazzini scambiata negli anni 1993-1996. Si fa riferimento, in particolare, ad una lunga lettera datata 25.3.1996 nella quale, tra le altre cose, il poeta volle rispondere ad un mio lungo questionario sui vari aspetti della scrittura e dell'immaginazione.*

(M.F.)

\*\*\*

Non avevo l'ambizione di diventare uno scrittore, ma la poesia, sia in gaelico che in inglese, mi venne durante l'adolescenza. Questi versi erano normalmente generati dall'attrazione per le ragazze pensate come scenari naturali, specialmente i boschi, le colline e le montagne. Attorno ai vent'anni, scrissi versi che esprimevano il mio fallimento a tener fede ai miei ideali di condotta. Ero affascinato dalla fusione della "musica" e della poesia contenute in molti canti gaelici, e frustrato dalla mia stessa incapacità di cantarli, come invece facevano i miei familiari. Ero urtato dai miei tentativi di "migliorare" i canti gaelici.

I miei genitori non seppero delle mie poesie fin quando non videro la rivista dove pubblicai, nel 1938, la poesia "The Highland Woman". Disapprovarono fortemente il suo tono "anti-

religioso", ma non disapprovarono la poesia in generale. Al contrario, a mio padre piaceva molto la poesia, la conosceva. Era un fine cantante ed un suonatore di cornamusa.

\*\*\*

Si tennero molte discussioni sulla poesia tra i vari gruppi di studenti. Coloro che provenivano dalle Highlands discutevano dei canti gaelici, e volavano spesso attacchi contro coloro che volevano perfezionare quei canti. Traducevo oralmente molta poesia gaelica, e scrissi a quel tempo delle traduzioni letterali per Hugh MacDiarmid che le mise in poesia (le traduzioni che Sorley Maclean realizzò in quegli anni furono riviste e pubblicate da Hugh MacDiarmid nel volume, da lui curato, dal titolo *The Golden Treasury of Scottish Poetry*, 1940). Arrivai ad amare il "grido lirico" in poesia e accettai ansiosamente le idee di Croce sulla natura lirica di tutta la poesia. Non mostrai le mie poesie a nessuno, se non che nell'ultimo periodo dei miei studi mi decisi a darli a James Caird. Quando tornai ad Edimburgo, nel gennaio del 1939, ne mostrai alcune anche a Robert Garioch. "The Ship" fu letta alla Cena Universitaria Annuale della Società Gaelica nel 1934. È un testo simbolista, e il suo contenuto è politico-letterario.

\*\*\*

A quel tempo mi piaceva molto la poesia di Shelley, ma nulla di ciò che scrissi di mio fu da lui influenzato, eccetto forse il fatto che possedevo un po' della sua "passione per la riforma del mondo". Avevo grande ammirazione per le poesie brevi di Blake. Le mie lecture in inglese dovettero essere ampie, ma ammiravo la poesia latina e quella francese e, soprattutto, la poesia greca che lessi in traduzione. Lessi anche selezioni di poesia italiana, e tutta la Divina Commedia in una edizione bilingue. Dei francesi mi piacevano soprattutto Baudelaire, Verlaine e



Villon. Lessi tutti i poeti gaelici di Scozia che riuscii a trovare, ma ero particolarmente affezionato a quelli del sedicesimo e diciassettesimo secolo.

\*\*\*

L'idea di Valery che il lavoro del poeta consiste meno nel cercare parole per le sue idee che idee per le sue parole ed i suoi ritmi è valida, anche se non per tutte le poesie e tutti i poeti. Norman MacCaig amava spesso raccontare che si sedeva per scrivere una poesia e quando le parole venivano lasciava sviluppare il testo da solo. Se approvava il risultato conservava il testo. Se, al contrario, non gli piaceva lo bruciava. Penso che in qualche modo il risultato della traduzione che Yeats fece del famoso testo di Ronsard sostenga l'affermazione di Valery, comunque a me molto oscura.

\*\*\*

La gestazione di un testo è frequentemente semicosciente, o perfino a stento semicosciente. Direi questo di almeno due o tre dei miei testi, in particolare "Dogs and Wolves" e la parte conclusiva di "The Cuillin", entrambi scritti in una condizione di semiveglia, alle tre del mattino circa, l'ultima settimana del dicembre del 1939, dopo aver udito delle terribili notizie su una donna che ho amato.

\*\*\*

Ciò che disse Stevens, a proposito della sua convinzione che la poesia sarebbe quell'essenza che potrebbe sostituire la funzione redentiva della fede in Dio, potrebbe applicarsi, dopo una grande disillusione, per un ideale o per degli ideali, o per una perdita terribile; eppure, nella maggior parte dei casi non sarebbe di nessuna applicazione.

\*\*\*

Penso che il gaelico possieda un grandissimo patrimonio di poesia per le canzoni, ed anche per questo motivo il gaelico deve essere preservato. Le canzoni non possono essere davvero apprezzate se non da gente che conosce la lingua. Penso che il gaelico abbia delle grandi qualità sintattiche; per esempio, la sua abilità di indicare gradi e posizioni delle enfasi attraverso delle naturali inversioni, o delle particelle. Inoltre, è stata la lingua della mia gente per un numero di generazioni che non riesco neanche a contare. Le qualità sintattiche del gaelico, che ho menzionato, lo rendono ancora più difficile da tradurre in inglese moderno.

\*\*\*

Quando traduco tento di essere il più letterale possibile. Penso che il "pen-

siero" in se stesso possa essere tradotto abbastanza bene, e che le immagini visive possono essere parimenti ben rese, ma che sia impossibile tradurre le immagini sonore che costituiscono la sensualità uditiva predominante della poesia gaelica. Inoltre, il gaelico non rientra nella principale tradizione europea in quanto non possiede quel vasto lessico greco-latino della maggior parte delle lingue di questo continente. Ciò che dice Wilhelm von Humboldt a proposito di una basilare sensibilità umana e di una struttura profonda universale che accomuni tutte le lingue è una sciocchezza. L'affinità eletiva che invece Poggioli commenta nel suo libro *On Translation* (Renato Poggioli, "The Added Artificer", in Reuben Brower, ed., *On Translation*) è per un traduttore vera in molti casi, se non nella maggior parte di essi.

\*\*\*

MacCaig disse: "Non c'è consolazione". Sono scettico sulla consolazione, tranne in rari casi; sono ancor più scettico sulla redenzione quando si parla d'arte. Penso che lo stesso Yeats ebbe qualche tipo di consolazione dalla poesia, in quello che chiamò "gioia". La poesia redentiva di Eliot è inventata e preziosa.

\*\*\*

Sì, penso ci sia la possibilità per un cambiamento costituzionale in Scozia in futuro; eppure, l'occasione d'una indipendenza completa non sarà a portata di mano finché ci troveremo in presenza d'una diffusa fruizione della terribile politica del thatcherismo.

\*\*\*

Tutta la poesia che non sia pura immaginazione deve avere un senso della realtà, o deve essere basata sulla realtà. MacCaig diceva che non aveva fantasia ma la sua abilità di rendere magnifico l'ordinario è sicuramente il prodotto d'una fantasia magnifica. Le mie poesie più realistiche sono le poche poesie di guerra che ho scritto e le poesie di "Broken Image" (August 1941-April 1944, *n.d.c.*); le poesie di "The Haunted Ebb" (December 1939-July 1941, *n.d.c.*) sono un mascheramento fantastico di una realtà terribile, una tragedia d'amore in condizioni estreme. Le mie due poesie migliori, "The Wood of Raasay" e "Hallaig" contengono la stessa tacita realtà. Le prime 11 ottave di "The Woods of Raasay" sono d'un tipico realismo descrittivo, mentre il resto della poesia oscilla tra tragedia fantasticamente celata e piacere per le vedute e i suoni della natura.

### Tre testi inediti di Sorley Maclean da Dàin do Eimhir agus Dàin Eile

4

Ragazza dalla bionda chioma,  
biondo intenso, biondo oro,  
tu canti, e l'Europa grida;  
ragazza riccia, briosa, leggiadra, chiara,  
in un tuo bacio la vergogna  
dei giorni nostri non sarebbe amara.

Il canto e questa grazia fascinosa  
mi farebbero forse dimenticare  
il disgusto mortale di tutta questa cosa,  
la bestia e il ladro alla guida dell'Europa  
e la tua bocca rossa, nel canto antico  
portentosa?

Bianche membra, una fronte come il sole  
mi farebbero forse dimenticare  
l'oscura e odiosa falsità, la malizia  
del borghese, il veleno della loro fedeltà  
e la debolezza della nostra pietosa  
Scozia?

La grazia, e una musica serena,  
rimuovrebbero forse la fragilità  
di questa causa imperitura, il minatore  
spagnolo che guerreggia con l'orrore  
e, spirito grande, soccombe imperturbato?

Cosa varrebbe un bacio della tua bocca  
voluttuosa, se paragonato a ogni goccia  
preziosa del sangue versato sui freddi  
altipiani gelati dei monti della Spagna  
per mano di brigate d'acciaio?

E cosa un ricciolo biondo oro  
della tua chioma, se paragonato alla  
misera,  
all'angoscia, al dolore che fu  
e sarà del popolo d'Europa  
tra la nave degli Schiavi, e la schiavitù di  
massa?

34

Quando parlo del viso,  
dello spirito candido del mio candido  
amore

qualcuno dirà che il mio sguardo  
cieco non ha raggiunto la palude,  
l'orrido pantano repellente  
dove affoga la borghesia:  
ma dall'alto del Cuilthionn ho visto  
raggi di gloria, e il dolore annichilente;  
ho visto dorato luccicare il sole  
e il fetore, un pantano tutto nero:  
dello spirito conosco l'amarezza dolente  
meglio della gioia rapida del cuore.

### Marea di primavera

Sempre e di nuovo nella crisi si volge  
a te il mio pensiero, a quand'eri giovane,  
e s'empie l'oceano imponderabile  
dell'alta marea, di mille vele.

Si sommerge la riva dell'angoscia  
con gli scogli, il frantume del dolore,  
e batte l'onda senza alcun frangente  
fruscando ai miei piedi come seta.



J'avais acheté à Amsterdam, dans une petite rue du Jordan, un beau carnet. Épais mais léger, à couverture verte mordanée, aux pages constituées de petits carreaux. Agréable à prendre en main, sensuel au toucher, solide, il ne me quittait plus. Ce serait mon carnet. Je le glisserais partout dans mon cartable, voire dans mon sac à main. Je lui confierais mes idées, une ou deux phrases fulgurantes venues à l'improviste, des références bibliographiques et ce, en grand désordre. Quitté à reporter ensuite les pages du jour dans mon grand cahier cartonné, de format commercial à couverture bleue dans lequel je consigne mon journal quotidien. Mais voilà. Le carnet est si beau (j'imagine qu'on ne trouve l'équivalent qu'à Venise) qu'il me semble indigne de lui confier des pensées, des phrases, des mots de premier jet, spontanément, sans ordre, sans réécriture. Il ne pouvait constituer que le second moment d'un trajet d'écriture, le premier ne pouvant jamais advenir. Je traînais donc partout ce merveilleux carnet vert mordané, au bistrot tout particulièrement. Je sortais mes affaires. Le stylo, les cigarettes, le briquet, «Libération» ou «Le Monde» suivant qu'on se trouvât le matin ou l'après-midi, et puis le carnet magique que je prenais à pleines mains. Je l'ouvrais. C'était le jour. Quelque chose de génial allait enfin s'y inscrire, j'allais l'étreindre. A ce moment précis, le café et les croissants arrivaient ou le bourbon ou autre chose. J'avais ouvert le journal et j'étais absorbée dans ma lecture, je rêvassais, j'allumais une cigarette, finissais de boire mon café, pensais à tous les scénarios que j'avais en tête. Des phrases se bouscullaient, se lovaient dans les volutes de la fumée. Je décapuchonnais mon stylo, ouvrais mon carnet vert mordané à petits carreaux. Mais par où commencer? J'avais tant d'idées, tant d'histoires à raconter. Il m'aurait fallu un brouillon. Je refermais le carnet, payais, m'en allais. La même histoire recommençait le lendemain. Les jours passaient ainsi, de bistrot en bistrot, de cinéma en cinéma. J'avais même acheté un crayon lumineux pour le cas où entre deux James Stewart, deux

## Le carnet magique

Régine Robin

Mitchum, j'aurais eu une idée géniale à la vue de l'Arizona ou de l'homme des plaines. Le carnet ne me quittait pas. Il se cornait, prenait la patine du temps. Les pages blanches portaient en fait l'ensemble des nouvelles que je n'avais pas écrites. Nombreuses, innombrables, elles m'habitaient, me hantaient. Plus les jours passaient, plus le carnet, corné, maculé de taches de doigt, graisseux, devenait le témoin d'une inspiration à ce point féconde qu'elle ne pouvait trouver à se satisfaire en emplissant les pages de mon carnet magique. Pourtant, le monde entier venait s'y inscrire: mes balades dans un Amsterdam estival, caniculaire, balades mélancoliques le long des canaux, ma visite à la Maison d'Anne Frank, au Rijksmuseum à la rencontre des Rembrandt et des Vermeer, mes rencontres avec des êtres imaginaires auxquels je donnais une grande importance. Un certain Franz (rien à voir avec Kafka) avec lequel j'esquissais de longs dialogues (genre vice-consul durassien) échevelés. Les pages parlaient de la guerre, de la persécution des juifs, de l'étoile jaune, de la Libération de Paris. Il y était question d'une petite fille qui agitait quatre tout petits drapeaux américain, soviétique, français et anglais. Liesse générale. Le carnet renfermait tout, les amours et les haines, les projets avortés et ceux, moins ambitieux qui avaient été réalisés, l'épaiseur du passé avec ou sans "madeleine", la porosité du présent. On y faisait allusion à l'URSS de la collectivisation des terres comme au procès de Papon, on y parlait des marronniers des cours de l'école donnant sur des préaux et des fontaines Wallace d'un Paris des années 50. On y trouvait tout aussi bien les alertes 3 à la pollution, les votes Front national et les grèves de métro et d'autobus. De temps à autre, ayant absolument besoin d'un bout de papier, il m'arrivait d'arracher une ou deux

pages à ce carnet-qui-ne-me-quittait-pas. Il fondait, se racornissait davantage, de plus en plus graisseux, marqué par le passage du temps.

Un jour, un de ces nombreux jours où l'on me vole mon sac à main avec tout ce qu'il contient, mon carnet a disparu avec le reste. Je fis ma déposition au Commissariat du quartier, indiquant au préposé l'importance de la perte. "- et surtout, il y a le carnet vert mordané!" "-C'est quoi le carnet vert mordané?" demanda l'agent de police.

"-C'est mon carnet d'écrivain, le carnet dans lequel je consigne mes idées, mes pensées. Il ne peut servir à personne. Il faudrait que le voleur me le rapporte. Qu'il garde l'argent, les cartes de crédit, même ma carte d'identité! Sauf que refaire faire une carte d'identité... Mais surtout qu'il me rapporte le carnet, Monsieur l'agent, vous voyez!"

L'agent ne voyait rien du tout.

\_ Il était plein votre carnet? Parce que, sinon, s'il reste des pages blanches, le voleur pourrait s'en servir, pour faire ses comptes. Je ne sais pas moi. Enfin vous voyez!

Je quittai le commissariat en courant, dévastée. Le voleur penserait avoir à faire à un carnet vide, disponible, alors qu'à toutes les pages de ce carnet quelque chose de ma vie s'était déposé même si rien n'était écrit: mon enfance à Belleville, mon adolescence au Quartier latin, la guerre d'Algérie, Mai 68, mon départ pour Montréal, mes allées et venues, mes mariages, ma fille, mes voyages, mes pensées, mes livres, mon vieillissement, mon dialogue permanent avec les morts illustres, mon rapport tortueux avec mon père, ma psychanalyse, mon écriture, mes bistrots, tout. On m'avait tout pris. Le voleur pouvait tout recopier, tout photocopier. Il serait un plagiaire. Oui, c'est cela. Porter plainte! Au secours on m'a pris ma vie, ma biographie, mon auto-biographie. Une vie non écrite c'est encore plus facile à copier.

A présent, mes carnets sont moins jolis, plus minces, mais tout aussi vides. Mais demain matin, je vais prendre mon petit déjeuner au Select. J'emporte mon carnet. Demain, je commence, je recommence. ■





# Interviste

In June 2001, Catherine Bush, was at a writer's retreat outside Florence. From there she came to Siena and read pages from her novels *Minus Time* and *The Rules of Engagement*. The following interview took place at the Siena-Toronto Centre of the University of Siena on that occasion.

**Laura Ferri:** I just wanted to say that we are very pleased to have you here. This is an occasion for a sort of mixed interviewing with questions which have been invited from people who are interested in your work but who, unfortunately, could not get to Siena to-day. I'll begin with the questions from London. They have arrived via e-mail from Mary Condé. Dr. Condé has long been interested in your work and has written papers about *Minus Time*. When she heard that you would be here she asked me if I could please read the following questions to you.

**Mary Condé:** Your novels are what one might term as serious thrillers in which you incorporate a lot of fascinating information. Did you do research specifically to write novels or did they arise naturally from your existing research interests?

**Catherine Bush:** I think it's probably something of both. As far as *Minus Time*, my first novel, is concerned, I'd always been interested in space. I was born in 1961 ... so I was young when the Apollo Missions went to the moon and I was completely fascinated by them: I remember I was about ten and we built a model spaceship in our classroom. A lot of first novels are overtly autobiographical. Mine is not openly autobiographical, but I really did draw on what were my serious passions, my early fascination with space and also my great interest in ecological issues. I started with an image of a family sitting around a television set and watching the mother of the family being

## Mary Condé and Laura Ferri interview Catherine Bush

launched into space, and I was interested not only in what it would be like to be a woman launched into space, but the daughter of such a woman. So I think of the novel as a family story that sort of bursts apart. I had to do some research about space, but it was actually easier than you think: the novel is not told from the astronaut's point of view – that would make it harder – it's told from her daughter's point of view, so she doesn't need to know as much. I used a book of photographs which was as useful to me as a book of texts because it showed what the things looked like, in the shuttle cabin, or a children's book which answered all of the weird questions like 'How do you go to the bathroom in space?', which none of the grown-up or adult books, which are full of technical information, would really answer. And with *Minus Time*, as with *The Rules of Engagement*, I just read a lot of newspapers. I'm very interested in current events and so stuff is constantly feeding me that way. With *The Rules of Engagement*, I started with a story someone told me, and my own horrified fascination with the civil wars of the '90s, in Bosnia, in Rwanda, and my own questions about what I, or someone on the other side of the world, could do. And I spent a lot of time in London, which was pure pleasure as research. In a way I wanted to have an excuse to spend more time in London, and writing a novel set there seemed to be a good one. I didn't know what I would find, but sometimes felicitous things happen. There's an Iranian man in the novel and I was having great difficulty meeting an Iranian man in London, although I had been given

some contacts, and then I was in an office xeroxing something ... a script ... and met a man who was perfect for my character that way. So I think all novels are a mixture of what you bring to them in terms of you as the writer, your passions, the questions you are asking yourself that are just tumbling about in your brain, and the journey that you want to go on. I start with questions. Toni Morrison once said all her novels began as a question and I thought that was a very apt way of describing how a novel begins. I think of a novel as beginning not with what you know, but what you want to know. Well she said that hers began with questions and I always say to myself that I begin not with what I know but with what I want to know. And so the novel becomes a journey to find it out.

**L.F.:** Well, that's very interesting. If I may intervene with a question of my own, is there anything more specific you could say about how you felt, personally and as a Canadian about the civil wars you mentioned, which sometimes, like those across the Adriatic sea, have been very close to Italy? Because of your geographic vantage point, you had a sort of distancing of emotions from those wars. Maybe this is not a politically correct question, but I just wanted to know how you felt about it.

**C.B.:** Well, there's a scene in the novel where Arcadia travels to Italy and that's as close as she actually gets to the Balkans, and I've heard stories from people in Italy that you had aircraft going overhead and it feels a lot closer. In Canada you are a lot further away and you are seeing most of these images of those wars through television. But Canada is not a country that has a history of going to war. Well, it does have a history of going to war, you know, First World War, Second World War ... but since then, and certainly in

contrast to America, for instance, Canada has really prided itself on its tradition of peacekeeping and having peacekeepers; and that's what our military has been transformed into. But it's a very difficult role being a peacekeeper. Often there isn't really a peace to keep and you're not actually supposed to be the aggressor, you're not supposed to take arms unless shot at, but often peacekeepers are in very morally ambiguous territory and these are the issues that Arcadia is grappling with, you know: what does it mean to be a peacekeeper? And that's what I thought was a particular Canadian angle on those issues, because Canada was in the Balkans in the role of peacekeeper, and also in Somalia, and in Rwanda of course, there was the last UN General left in place and that was a Canadian trying to warn the world about the imminent genocide. So Canadians are there...

**L.F.:** So your position is a question mark: What does it mean to be a peacekeeper?

**C.B.:** Well, I think it's an important role to play, but it's a very difficult role to play. And it's easy in retrospect to say 'Oh, we should have intervened sooner in Bosnia, or in Rwanda', but what I was trying to do in the novel was think about some of these issues that are not black and white. It's easy to bang your fist on the table and say 'We should have done this', and 'We should have intervened then...', but the thing is you don't necessarily have all of the information...

**L.F.:** Might one have said 'We shouldn't have intervened at all'? ... I mean, for the sake of peace...

**C.B.:** Well, let the warmongers fight it out themselves...

**L.F.:** Well, not even that ... intervene in another way ... intervene without bombs ... This is something which can be taken for a non-realistic over-generalization, but how can weapons coexist with peace?

**C.B.:** Well, I felt my role as a novelist was not to supply answers to these issues, but just to make a reader think and feel about them.

**L.F.:** Yes, of course. Let's go back to Mary Condé's questions.

**M.C.:** Could you comment on the significance of the characters' names in the novel?

**C.B.:** Well, in *The Rules of Engagement* they have very overtly symbolic names and the main character's name is Arcadia Hern and her sister's name is Lux which means 'light' in Latin, and their father was a nuclear engineer who has this very idealistic view of naming children; and thinks that names should mean something. I was interested in it too: what it would be like to carry around a name that is so symbolically freighted as Arcadia Hern, you know, Arcadia being this pastoral idyll which is completely opposite to the world that Arcadia lives in ... and yet she carries her own and her father's aspirations with her. And so, that's again one of the themes of the novel: whether it is possible to achieve any kind of romantic idyll or peace. But I also just wanted to know, in a more concrete way, what it would be like to have a name like that ... it's so unusual ... So the character is quite aware that her name is so metaphorically freighted. In *Minus Time*, the names aren't really symbolic at all, though I got a really funny letter, after writing it, from a group of people in a very small town in New Hampshire, in the United States, who all had the same last name as the characters in the novel, which is Urie. The reason I picked it was that I wanted a name that didn't have a lot of ... you know ... it wasn't clear what the nationality of the people would be and it was also unusual ... and there were actually people, early immigrants, named Urie, from Scotland, in this tiny town ... which I thought was really strange.

**M.C.:** Do you regard Arcadia, the narrator of *The Rules of Engagement*, as a sympathetic character?

**C.B.:** I do, I think she can be a difficult character to like: she does things and her failure to intervene in the duel that is fought over her is frustrating, I know. She is very reserved and she spends the first part of the novel not engaging with the world, which is difficult for some readers to identify with, but I wanted to take her from that position of being closed off and to reach a point where she does engage with the world. And she is prickly, she is intellectual, but I don't think it's my duty to create nice characters. I think she's sympathetic because she's interesting and complicated and that's what interests me about her.

**L.F.:** And maybe the complication comes from being the sister in your

novel, because when you deal with two sisters you are bound to highlight the complications.

**C.B.:** Yeah, they are different and they really are set up as opposites in a way, but Arcadia is also very much defined by the men in her life, the duellists. So [hers] really is the story of a woman whose primary relationships are defined by the men in her life ... but, I guess she interested me, and that seemed to me the essential thing and I hope that readers find her interesting. She has a difficult journey, but I think, ultimately, a sympathetic one.

**M.C.:** Sibling relationships are important in both *Minus Time* and *The Rules of Engagement*. Do they have a metaphorical as well as a personal significance for you?

**C.B.:** I guess it is primarily personal. I am the oldest of three daughters and we are all quite close in age: there are two years between me and my middle sister and a little less between my middle sister and my youngest sister and, you know, we fought as all children do, but we are also close and grew up together and so I am always aware of myself as a woman with sisters, and I think it is a potent and interesting relationship and, of course, in the new book I'm working on there are also sisters. There are points where I feel that the unconscious speaks and there is something obviously for me, as a writer, that is really drawn to sibling relationships, and particularly relationships between sisters. In the first books, there were only two siblings and so the siblings really act as poles, as opposites, and play off each other, whereas in the new novel it's three. I'm interested in triangles, triangular relationships, so I've added one more number.

**M.C.:** Could you say something about the first/ third person narration in *Minus Time*?

**C.B.:** Yes, the novel switches back and forth between the first and the third person, and the third person is used for the present narration and the past events take place in the first person which is sort of a reversal of what you might expect, in that the present is closer and the first person is more immediate, but part of Helen's experience in the present is to feel disengaged and also to feel observed by the media and her mother in space; and so I thought that the



third person captured that sense of being objectified, of being watched more acutely than the first person. Helen's journey is to find herself – that's such a trite phrase – but to find herself in her body, to be able to identify herself as a whole person again, which I saw as a journey back towards the first person, the 'I', being able to claim her 'I' for herself ... to be an 'I' instead of a 'she'.

**M.C.:** Travelling is also very important in both novels. Do you have a particular interest in exile?

**C.B.:** I don't know that I have an interest in exile because I don't think that my characters live in exile *per se*, but they do live 'outside' and I am very interested in 'outside', in perspectives, just as I am very interested in the whole notion of crossing borders, whether they are geographic or emotional. That's certainly a lot of what *The Rules of Engagement* is about. It's about people in flight, not so much in exile, but in flight, fleeing their country, fleeing their past. Arcadia is fleeing her past. So I am interested in travel. I am interested in what it is like to live in a land that is not your own. I am interested in the return also to the place that's home, how you see it new after you have been away, which was certainly my experience as someone who lived outside of Canada for ten years and someone who still travels a lot, and I just think that so many of us live like that these days. We travel a lot. We are constantly crossing borders, cultural and national.

**L.F.:** The question of return is quite a complex one, when you are involved in travelling as a quest. It's not easy to return. In fact, do you return?

**C.B.:** Well, you change, the places change, but in *Minus Time* I was writing about a character, Helen, who doesn't really go anywhere at all. She stays mainly in Toronto, but her journey is travelling while staying in the same place, the place she's grown up. But the city becomes new to her because she is changing and Arcadia goes away, and comes back, and sees the city anew for the first time in ten years, so in a way those are two opposite journeys.

**M.C.:** Canadian identity is specifically alluded to in both novels. Could you comment on its importance to you?

**C.B.:** I think in a way, to follow from the last question, that there is something about living outside of Canada

that one way or another makes you think about what it means to be a Canadian, and the way in which you are Canadian and the way in which you bring Canada with you when you travel. And my work is also very much based in Toronto, which is the city I grew up in and now live in, though I live in a part of the city that is so different from where I grew up that it feels like a different city altogether. I don't try to think about Canadian identity in a programmatic way, but I think the particular set of obsessions in *Minus Time* – Helen's obsession with being an alien or feeling like an alien or feeling invisible – very much came out of my time in the States, where if you are a foreigner you are a resident alien, and the thing about being a Canadian in the States is that you are invisible, you are a foreigner, but Americans can't see it. In London, of course, Arcadia is in a different position, but I was again inspired by the fact that someone told me that Canadian passports were the most forged in the world, because Canada is this little invisible country, but everyone secretly wants to be a Canadian. Obviously there are a lot of refugees, but what I love about being in Toronto, and the world I write about, is that it is a world that is profoundly multicultural, and where people really do come from all over the world. I love the mix of people that you find in Toronto. I find that it is a very potent place and cultural situation to write from.

**L.F.:** I think it is a quite challenging situation – it is a situation where moral issues can be raised as Mary Condè's next question testifies.

**M.C.:** Both novels raise very important moral issues. Do you see your work as in any way didactic?

**C.B.:** No, I don't. I very much like to raise moral questions as a writer. I think these are the questions I think about as a human being, but I see the role of fiction as being a role of raising questions and making the reader think, and think in a more complex way about the questions than before, rather than providing neat answers; and I don't think either of the books offer resolutions. I'm interested in characters whom we observe in moments of important choice; and those are the moments that interest me deeply, how people choose what to do in extreme or extraordinary situations, whether it's to help a refugee or to decide whether or not to stay up in space. I love the work of Nadine

Gordiner, because she brings together the personal and political side of things of life in South Africa. But I don't think that people's lives stop at the door of their homes or the street that they live on, I think that the world is much larger than that, and I want to bring a sense of that larger world, the larger issues that we do deal with as part of our daily lives, into my fiction.

**M.C.:** Do you think that all sexual relationships contain an element of warfare?

**C.B.:** Well, they do say, 'All's fair in love and war' and I think that love is intimate but that violence is also intimate. I think that in a lot of relationships there could be a combative element, but what interests me is the point when we are becoming close to people and how we cross over that border into intimacy, which means letting go of the sense of someone else as a stranger and being able to recognize and see them as another human being. And that's where love starts. So I'm interested in that whole idea of the fieriness of intimacy and all the border crossing that is involved and becoming intimate with anyone. You are crossing all sorts of personal frontiers and you do start out as meeting like strangers on the borders of your own country and you have to find a way to cross over.

**M.C.:** Do you consider that you have been influenced by any contemporary Canadian, English or American writers, for example Alice Munro, Ian McEwan or Anne Tyler?

**C.B.:** Well, I am sure I have been as I read. I mean, I would love to have been. I mean, I read Alice Munro's stories with a great deal of love and enormous respect. If any of the psychological acuity that she brings to her portrayal of sexual relations could seep into my work, I would be happy. I also admire Margaret Atwood's work a lot and her kind of acerbic view of the world and the panorama of her writing. As I said, I think Nadine Gordiner's work was very influential for me and also the work of J.M. Coetzee, another South African writer, and I return, although my work is nothing like his, to a writer like Michael Ondaatje just to read his sentences over and over again. I read widely. Am I influenced? I think that's for other people to say.

**M.C.:** I apologize if you dislike being asked this kind of question, but my

students here, at the University of London, would love to know more about your early life, education, etc. Could you say something about this?

**C.B.:** Well, I was born in Toronto and I grew up in a suburban part of Toronto called Don Mills, in which, when I was growing up, there was a very big immigrant community, still largely white. Everyone I grew up with had come from somewhere else, as we had. My parents had come from England. I went to university in the United States, to Yale and I lived in New York for five years. And that's where I did my emotional coming of age. That's where I grew up. I didn't really plan what I was going to do after I left university but I think there was something I needed as a writer in New York, the energy, the tumult of New York, but I think it was important to me just to spend time there and to get some of that ... because I came from a much more conventional place and conventional background and I think also that, as children of people who had come from elsewhere, we were encouraged to go elsewhere, move elsewhere. I don't think it was ever said by my parents, 'Go overseas, go to another country', but I went to the United States, my middle sister went to Germany for some years and my younger sister went to France and then to Africa as a development worker, and I think at some unconscious level there was this push to go out, to go elsewhere...

**L.F.:** Have they come back?

**C.B.:** My middle sister came back and lived in Toronto and my younger sister worked in Africa for ten years and still works there, but basically commutes from Nova Scotia to Africa. And I moved back to Toronto approximately ten years after going to the States and I have lived there, mostly, ever since. I taught and lived in Montreal for two years but I really love Toronto and made a choice to come back two years ago. I feel it's a wonderful community to write from and I think it's a city I was able to rediscover as an adult when I came back to write *Minus Time*, and it was a city that had grown up a lot since I lived there and which offers me a kind of mix and vibrancy and also the warmth of a literary community. It gets described as a cool place, but I actually think there's a real warmth among the people there. I also think that it makes a difference to have lived elsewhere. I think there can be a

parochialism amongst Torontonians who have never left, but I think people who have gone and lived elsewhere, and come back, realize how much there is in the city and what a wealth there is in the city.

**L.F.:** To conclude, Mary Condé would like to say how much she and her students have enjoyed your work, and to thank you. If you are not too tired, can we move on to a few more questions from someone else?

**C.B.:** Yes, if they are short ... The only thing I didn't talk about was my coming of age as a writer. I worked on *Minus Time* for four and a half years and *The Rules of Engagement* for six and a half and so I had written fiction all my life and so decided at the age of twenty-five I really had to write a novel. I've always done a certain amount of journalism on the side. I keep hoping that the rate at which I write my novels will speed up.

**L.F.:** Do we know the title of the novel you are writing now?

**C.B.:** Well, it's got a working title: *The Pain Diaries*.

**L.F.:** How long have you been working on that?

**C.B.:** Not quite a year.

**L.F.:** So you have five more to go ...

**C.B.:** (laughing) No, No!

**L.F.:** Let me read the final questions, then. They are from Canada, from someone who prefers not to be identified as the author of them.

— : Does 'Canadian writer' mean anything more than working in Canada?

**C.B.:** Well, at a fundamental level, no it shouldn't. I think the world is open to any Canadian writer and anyone who writes from Canada should be considered a Canadian writer. I think that one of the wonderful things about Canadianism is inclusiveness. It is a country of immigrants and anybody can come there; in America there is more of a pressure to become American. Canada is a younger country with its own agonies of self-definition, which could be a problem, but there is a validity in what being Canadian means. I think everyone that writes from Canada will meditate on that in a different way, but I think that at the same time there is something that is distinctly Canadian

about living and working there and that whatever we look at, we look at through the angle of being in Canada in a particular cultural and geographic place. That's our window on the world.

— : Is there any value in being marketed as a "Canadian writer" outside of Canada?

**C.B.:** Yeah, hugely at the moment. Canadian literature just goes from peak to peak. Canadian writers are doing exceptionally well at the moment winning international prizes, Margaret Atwood has won the Booker. I think it is a fantastic time to be a Canadian writer and there is a whole generation of younger writers, like myself, who have grown up with these writers. You know, Margaret Atwood is my literary mother. I was growing up aware that it was possible to be a Canadian writer. Internationally, I think being a Canadian writer these days has huge cachet.

— : When you give a reading in a non-Canadian venue, do members of your audience express any interest in acquiring greater knowledge of Canada?

**C.B.:** Generally, yes; I mean, it depends. I think when you are a writer, reading outside your own country, you do become a diplomat and a spokesperson for your country. I remember reading in Seattle on the eve of a Canadian election and I was quite surprised by the people's knowledge of Canada and interest in Canadian politics, so yeah.

— : How does being taken as a 'Canadian writer' detract from your self-image as a writer?

**C.B.:** I've never encountered such a situation. I got asked, when *Minus Time* was first published in 1993, 'Was it a problem getting this novel published in the States, with it being set in Toronto?' And I only ever got asked that question in Canada. It wasn't asked of me in the States. It may be simply that Americans think of Toronto as one more midwestern city, but it was never a problem.

**L.F.:** We'll stop here, because I think you are tired and you have to go back to your novel. Thank you very much.

**C.B.** (laughing) Thank you, Laura. Thank you so much. ■



**Carmen Concilio:** Da quanto ho letto su di lei, lei ha fatto la mamma e la scrittrice a tempo pieno. È stato difficile conciliare le due attività?

**Carolyn Slaughter:** Io ho fatto la scrittrice, la madre e la psicoterapeuta. Ho smesso di scrivere 12 anni fa e ho frequentato la New York School of Psychoanalysis. Sono tre cose e certo combinarle tutte è stato difficile.

**C.C.** Ha anche tempo per leggere e che cosa le piace leggere?

**C.S.** Leggo gli scrittori africani neri, e poiché vivo negli Stati Uniti da 15 anni, ho cominciato a leggere molta letteratura americana. Fra gli scrittori sudafricani bianchi apprezzo molto Nadine Gordimer e J.M. Coetzee. Olive Schreiner poi è stata un esempio, quando avevo 15 anni è stata una vera scoperta per me, e Pauline Smith, la controversa scrittrice coloniale. Credo che la letteratura bianca africana abbia raggiunto ottimi livelli, per quanto costituisca un corpus limitato.

**C.C.** Nella sua autobiografia parla proprio di Olive Schreiner e di Emily Bronte. Che cosa sente di avere in comune con loro?

**C.S.** Loro avevano un grande senso del paesaggio. Per Emily il paesaggio era una presenza potente, quasi fisica. Mentre Olive Schreiner nella sua *Storia di una fattoria africana* descriveva il deserto del Karoo. Entrambe facevano del paesaggio un personaggio del libro. E forse il paesaggio influisce sui personaggi. L'Afghanistan, per esempio, è un territorio duro, aspro, e brutale e la gente che ci vive è dura e aspra allo stesso modo.

**C.C.** Il suo libro è stato paragonato a quello di Karen Blixen, *La mia Africa*, che cosa pensa di questo raffronto?

**C.S.** Sono lusingata. Karen Blixen è una così abile scrittrice che il paragone mi sembra sproporzionato. Lei amava l'Africa. Mi chiedo come mai non sia tornata là e come facesse a vivere nell'angusta cerchia familiare in Danimarca, dopo l'esperienza africana.

**C.C.** Tuttavia, Karen Blixen era vittima di un modello di pensiero viziato dal colonialismo?

**C.S.** Si è vero, ma questo è di poco conto rispetto alla sua totale apertura verso il mondo africano. Il suo atteggiamento, come quello degli scandinavi in generale, era diverso da quello

La scrittura e la memoria.  
Carmen Concilio  
intervista  
Carolyn Slaughter

degli inglesi. La sua nostalgia per l'Africa era autentica, così come era insolito il suo legame con la gente, con i Kikuiu, i braccianti con cui scendeva nei campi a piantare il caffè, o affrontava le alluvioni e gli incendi. Al contrario gli inglesi si mantenevano separati, si consideravano "altri", non manifestavano mai una condivisione degli sforzi. Lei era davvero unica.

**C.C.** Come ha scoperto il suo talento per la scrittura?

**C.S.** Scrivevo molto, soprattutto romanzi, ero ossessionata dalla scrittura e da certi temi che ricorrevano: violenza, uccisioni, follia, incesto. A un certo punto ho voluto capire perché fossi così ossessionata da questi temi e ho smesso di scrivere. Questa pausa, questo silenzio, ha permesso ai frammenti di memoria di ricombinarsi e ho deciso di scrivere un'autobiografia. La passione per il paesaggio dell'Africa mi ha spinto a cercare le parole per descriverlo, ma anche per descrivere l'indicibile. La scrittura è diventata un modo per tornare al passato, a ciò che avevo perso. Per recuperare il passato stesso.

**C.C.** In che cosa è stato diverso scrivere un'autobiografia?

**C.S.** L'autobiografia richiedeva una nuova voce e una nuova struttura. Dapprima scrissi un romanzo ma per raccontare la verità dovevo trovare una nuova forma. L'autobiografia non è piaciuta a tutti gli editori. Alcuni avevano atteggiamenti censori rispetto ai contenuti, all'incesto. Per esempio gli inglesi non apprezzano come ho descritto le loro imprese coloniali, mentre in Germania avevano riserve sul tema dell'incesto, come dire "qui da noi questo non succede". Questa ostilità è una forma di regressione, un'imposizione di silenzio complice. Quando si parla a gruppi di donne s'intuisce che la verità è diversa. Mia madre aveva scelto il silenzio e con lei tutta la famiglia. E poiché l'incesto era qualcosa di cui non dovevo parlare, è stato difficile per me scriverne. Dovevo trovare una nuova struttura.

**C.C.** E come ha costruito la sua autobiografia?

**C.S.** Era un libro difficile da scrivere proprio per il tema che tratto. Non volevo che l'incesto e la violenza sopraffacessero il lettore. L'abuso sessuale sui bambini è un argomento che desta condanna, ma anche una curiosità morbosa, voyeuristica e io volevo evitare questo effetto sul lettore. Così ho deciso di dichiarare esplicitamente nelle primissime pagine il tema del racconto, neutralizzandolo, così che il lettore sapesse subito cosa aspettarsi. Nella parte centrale, invece, ho lasciato spazio a molte altre cose che fanno quasi dimenticare la dichiarazione iniziale. Tra queste la bellezza del paesaggio, che in un certo senso sublima la violenza e la rende sopportabile. Alla fine, poi, il lettore ha nuovamente un impatto forte con un ritorno alle memorie infantili. Nell'epilogo il lettore arriva a sapere tutto quello che c'è da sapere. Ho pensato molto alla struttura in modo che il lettore non si sentisse assalito e non giungesse ad una sorta di rivelazione finale come accade nei romanzi.

**C.C.** E quale stile ha scelto per questa confessione: non si tratta di monologo interiore, sembra piuttosto uno stile distaccato?

**C.S.** Ho scelto uno stile colloquiale, semplice, informale, fluido, molto diverso da quello dei miei romanzi. Lo scopo era trovare una immediata consonanza con il lettore. Ma ci sono anche passaggi lirici.

LA VIOLENZA IN FAMIGLIA E FUORI

**C.C.** Nella sua autobiografia vengono descritte scene di violenza contro le donne e i neri. Le donne sono dunque soggetti colonizzati?

**C.S.** Sì. Sia in India che in Africa le donne erano considerate meno di niente, non avevano potere. Inoltre, non avevano nulla da fare durante il giorno, poiché avevano una nutrita servitù. Mentre gli uomini erano occupati, e ricoprivano cariche pubbliche, le donne erano esclusivamente decorative, erano oggetti. E in una famiglia come la mia, dove gli abusi erano frequenti, mia madre era semplicemente incapace di reagire.

**C.C.** Che cosa c'era di sbagliato nel sistema coloniale che causava la distruzione dei rapporti familiari?

**C.S.** Non saprei, posso solo rispondere in base alla mia esperienza. Mio padre era un essere umano che aveva

subito un qualche danno. Doveva schiacciare gli altri. Forse questo dipendeva dal suo essere irlandese, lui non aveva avuto il privilegio di una buona istruzione come gli inglesi, lui non era inglese e inoltre gli inglesi disprezzavano gli irlandesi e lui voleva essere accettato come uno di loro. Il suo complesso di inferiorità e il suo revanchismo verso gli inglesi lo spingevano alla violenza. Era un tiranno violento e rozzo che schiacciava tutti in famiglia, nessuno poteva tenergli testa.

**C.C.** La violenza all'interno della famiglia era uno specchio della violenza del paese?

**C.S.** Gli inglesi sapevano di essere degli intrusi in un paese cui non appartenevano e dunque dovevano esercitare la loro arroganza. E quelli erano gli anni della fine del colonialismo. L'Impero era al tramonto. Gli equilibri di potere stavano cambiando. I bianchi stavano per essere cacciati. Lo si percepiva ovunque, nell'aria, la violenza e le uccisioni segnavano la svolta politica e le tensioni del Sudafrica, che si ripercuotevano all'interno della mia famiglia.

**C.C.** Che relazione c'è fra potere patriarcale e potere coloniale?

**C.S.** Mio padre esercitava un potere coloniale in casa. Aveva un incarico amministrativo e gestiva la politica e la famiglia con gli stessi abusi. Le due cose andavano insieme. D'altro canto era percepibile un'ondata di violenza che stava per spazzare via i bianchi dall'Africa.

**C.C.** Si ma c'era anche violenza contro i neri...

**C.S.** Quella era quotidiana, era sotto i nostri occhi ogni giorno. Il modo in cui il padrone bianco trattava e parlava con i neri, per esempio chiamando un uomo "cook-boy" anche se aveva 50 anni. Ma da bambini non si mettono in discussione queste cose, si è solo testimoni della violenza.

**C.C.** Nel suo libro descrive donne - madri e figlie - che lottano per la sopravvivenza. Pensa che questa sia più in generale la condizione della donna?

**C.S.** Ancora oggi è difficile che le donne acquisiscano potere. Sono pur sempre dipendenti dai padri o dai mariti. È difficile raggiungere l'indipendenza. E questo incide soprattutto sulle figlie che osservano le loro

madri impotenti. Mia madre per esempio non aveva né soldi né talento, non faceva assolutamente nulla ed era una vittima. Spesso le donne sono vittime di violenza in casa e non possono andarsene, per i figli devono rimanere. Ma i figli e le figlie potranno solo ripetere quelle forme di violenza e saranno incapaci di vivere una vita diversa. Queste sono cose che si verificano ancora oggi.

#### LA FINE DEL COLONIALISMO

**C.C.** Può descrivere un po' la vita nelle colonie per una bambina, come la protagonista della sua autobiografia?

**C.S.** Era una vita ovattata, di privilegi. Avevamo balie e servitori che si prendevano cura di noi. Vivevamo isolati in piccole comunità di europei, circondati dalla vita degli africani. Vivevamo separati dal resto dell'Africa e non c'erano punti d'incontro. Nell'adolescenza ci è stato persino proibito di giocare con i bambini neri. Le mie uniche fughe dalla famiglia erano costituite dalla compagnia del cuoco e della balia africani. La comunità dei bianchi esercitava un forte controllo su tutti noi, basato sull'abuso, sul potere e sul privilegio.

**C.C.** E da bambina era cosciente delle divisioni razziali in Sudafrica, dove viveva con la sua famiglia?

**C.S.** Da bambini non ci rendevamo conto di quello che ci circondava. I bambini non si pongono queste domande. Ma poi man mano che crescevamo acquisivamo una qualche coscienza politica. Ma è stato soprattutto dopo la nostra partenza dall'Africa che mi resi conto delle forti tensioni sociali e razziali del paese.

**C.C.** Nel libro soltanto Virginia, la ragazzina conosciuta al college, tra tutti i personaggi sembra avere coscienza sociale e politica. Era comune tra i giovani questo interesse per la politica in Sudafrica?

**C.S.** A Johannesburg, nelle scuole, cominciava a formarsi un interesse per la situazione politica. Virginia era più grande di me, aveva diciassette anni, stava per lasciare la scuola e cominciava a nutrire interesse per la storia del Sudafrica. Era diventata una progressista (liberal). Quando l'ho incontrata nuovamente in Inghilterra era ancora molto interessata alle sorti politiche del Sudafrica. Erano gli anni 60, gli anni della rivo-

luzione in Africa, del comunismo e del movimento di liberazione dei neri, e per questo in Sudafrica si sviluppò una forte repressione da parte della polizia.

**C.C.** Nella sua autobiografia si nota una netta differenza nella visione dell'Africa tra inglesi e boeri, come mai?

**C.S.** Gli inglesi hanno sempre pensato che l'India fosse superiore all'Africa, inoltre non pensavano di fermarsi, ma solo di sfruttare il territorio. I Boeri invece erano giunti lì per rimanervi, si erano lasciati l'Europa alle spalle. In generale gli afrikaner, gli ugonotti francesi e i portoghesi avevano sviluppato un forte legame con la terra. E a me parevano più reali degli inglesi.

**C.C.** Nonostante le differenze, i due gruppi erano accomunati da un certo razzismo verso i neri, non è vero?

**C.S.** Sì, i boeri avevano subito la pressione degli inglesi che li avevano costretti a migrare verso la parte centrale del Sudafrica. Inoltre, i boeri avevano vissuto l'esperienza dei campi di concentramento britannici e odiavano gli inglesi. Poi, c'era in secondo luogo l'odio verso i neri.

**C.C.** E come vede il futuro del Sudafrica oggi?

**C.S.** Credo che vi sia stata una buona transizione, ma solo quando il governo affronterà la questione della ridistribuzione delle terre le cose potranno migliorare. Inoltre, i neri sono stati privati di una buona scolarizzazione e preparazione e non sempre sono in grado di gestire le infrastrutture che hanno ereditato e dunque non hanno avuto una vera possibilità di ricominciare. Per questo vi è molta violenza, soprattutto nelle township. Il governo deve impegnarsi e fare qualcosa per migliorare le aree suburbane degli slum.

**C.C.** Nel libro vi sono raffronti tra il colonialismo in India e in Africa. Quali erano le differenze fra i due paesi?

**C.S.** Culturalmente l'India è una civiltà molto sofisticata, e l'eredità religiosa dell'India è certamente superiore alla nostra. Gli inglesi non potevano non ammirare la cultura indiana, i suoi templi e i suoi monumenti erano lì, visibili a tutti. In confronto, l'Africa appariva selvaggia, le tracce della storia e della cultura, fatta eccezione per l'Egitto, erano meno visibi-

li o venivano ignorate, deliberatamente passate sotto silenzio.

**C.C.** Può parlare ancora dell'atmosfera che si respirava negli ultimi anni del colonialismo?

**C.S.** In Africa gli inglesi credevano di avere la missione e il dovere di civilizzare le masse dei neri. Ma quando i neri si ribellarono e scacciarono i bianchi, questi si sentirono oltraggiati dall'"ingratitude" degli africani. Volevano andarsene, ma era difficile ammettere la fine del colonialismo. In Botswana la transizione fu semplice e non violenta. Ma in Congo è stato terribile, soprattutto a causa dell'intervento americano e belga, che ha manipolato la situazione politica, creando artificialmente disordini e dissenso. Quella era una forma di neo-colonialismo. Mugabe era un colonialista a sua volta, Ian Smith non era stato eletto democraticamente. Erano tiranni, ma avevano imparato tutto dai bianchi, da noi. Nascevano così nuove forme di colonialismo.

#### LA BELLEZZA DEL PAESAGGIO

**C.C.** Nella sua autobiografia l'Africa sembra diventare un sostituto della figura materna. Era possibile per una donna bianca vedere nell'Africa una madre?

**C.S.** Sì, certo, soprattutto il fiume e il deserto erano per me presenze materne. Forse perché il deserto è un luogo strano e io ero una bambina strana e sentivo questa affinità. Era

quasi una fusione mistica, quasi un sentimento religioso. Nel deserto potevo uscire da me stessa, fuggire dalla sofferenza. Era il mio rifugio, la mia pace. Ricordo con particolare affetto l'oasi di Okavango, che era molto verde, in riva al fiume, c'erano molti animali che vi accorrevano per l'acqua e molti fiori, era una specie di paradiso. E io mi dissolvevo nel paesaggio. Purtroppo il colore della pelle è fonte di ogni pregiudizio, per cui non può esistere un bianco africano o un inglese indiano, eppure perché no?

**C.C.** Lei è mai tornata in India dove è nata, o in Africa dove ha vissuto?

**C.S.** Non sono ancora stata in India, ma in Africa sono tornata diverse volte.

**C.C.** Per gli inglesi del suo libro l'Africa non rappresenta la "casa", ma neppure l'Inghilterra alla fine è vista come "casa". Può chiarire questa contraddizione?

**C.S.** Nel caso di mia madre, che era nata in India, l'Inghilterra non poteva essere sentita come casa. E io pur essendo una ragazza inglese non avevo mai visto l'Inghilterra. Per me è stato traumatico lasciare l'Africa a 15 anni. L'Inghilterra mi apparve un paese grigio, freddo e piovoso. Mi sentivo più legata all'India che avevo lasciato a tre anni che all'Inghilterra.

**C.C.** Nel suo libro l'Africa è oscurità o estrema luminosità. Pensa che fosse

e che ancora sia una terra di estremi contrasti?

**C.S.** Sì, l'oscurità è una nostra proiezione, la proiezione del male che c'è in noi, o dell'idea che noi abbiamo del male. Facciamo dei neri il capro espiatorio delle nostre colpe. D'altro canto, il paesaggio è estremamente luminoso. C'è una luce e un chiarore che non ho mai visto altrove. È quasi una presenza mistica, una purezza di spirito che si respira.

**C.C.** Qual è il luogo che ricorda con più affetto, dopo gli innumerevoli spostamenti della sua famiglia?

**C.S.** Sicuramente Maun, l'oasi sul fiume Okavango, un luogo che ha sempre avuto un forte fascino su di me. Mi ha sorpreso quanto bene lo ricordassi, quando ci sono tornata dopo 25 anni. Tutto il mio essere era in quel luogo. Non ricordo nulla degli interni delle case dove abbiamo abitato, ma ricordo invece il paesaggio.

**C.C.** Nel vostro nomadismo non c'era nulla di romantico o di idealizzato, o sbagliato?

**C.S.** Come membro dell'amministrazione britannica, mio padre veniva trasferito ogni sei mesi. La nostra vita era un incubo. Niente durava, non andavamo a scuola, tutto cambiava sempre, anche le balie, i cuochi. Non avevamo punti di riferimento stabili, facevamo e disfacevamo i bagagli in continuazione, le case erano tutte uguali e le condizioni nella memoria. ■

In May 2000 Dennis Lee was invited to lecture and read his poetry at various Italian Universities, including the Universities of Bologna, Roma 3, Udine and Venezia. The following conversation took place at the Siena-Toronto Centre of the University of Siena on May 29 when he talked to adults about "Cadence, Country Silence" and read from "Alligator Pie" to a group of Italian schoolchildren.

**Laura Ferri:** In the 1960s, you wrote about sitting in Nathan Phillips Square and brooding over Toronto. There's a sense of the smog and pollution in what you wrote in *Civil Elegies*, and a vision of "airborne shapes...pouring across the square." The scene reminds me of other literary cities: of Eliot's "unreal city", with the fog and the crowd flowing over London Bridge. Or for the matter of

### Laura Forconi Ferri interviews Dennis Lee

Baudelaire's "fourmillante cité, "pleine de rêves." Is that fair? And how do you feel about your work being read in a sort of continuum with writers of the past?

**Dennis Lee:** It's a great compliment. And yes, I was working with the kind of thing you speak of. The "airborne shapes" are literally smog, as you say, but they're also spectres from the past, desires and passions that our forebears never lived out. A kind of psychic pollution. That's the vision I was reaching for – a city of un-lived lives. Part of the challenge in writing *Civil Elegies* was that, thirty years ago, Toronto

hadn't really been claimed by the imagination. It wasn't a literary city yet. The only poet who'd done much with it was Raymond Souster. But Souster's approach is very different, it's...

**L.F.:** ...more watery...

**D.L.:** More watery. [Laughing] And also more literal-vignetty, which is not the kind of poetry I write. The vignettes can... you get the sense of a real place, but you don't get any larger vision of the place. Which is not to criticize his poetry, just to recognize that it is what it is. So I never felt my home had been imagined, at least not in a way that made sense to me. Lately there's been a lot of 'rah-rah, world-class city' stuff about Toronto. But when I was young, it was anything but that. It was a provincial little narrow-minded place that ... in a way,



had no public dimension. You lived in your house, you went off to work, you scuttled home, you went to church; that it was. There was almost nothing in the cityscape that embodied a vision of larger human possibility. So when Nathan Phillips Square was created in the mid-sixties, ... suddenly there was this great civil space, right in the heart of Toronto. And that was superb, it said our lives could reach for amplitude, potency, grace. But of course it was still surrounded by the squat provincial reality of everything else. The poem is set in that tension.

So yes – the vision of Eliot's London or Baudelaire's Paris is hardly the same as my Toronto, but the impulse to imagine your own place is the same.

**L.F.:** So, you don't resent people considering influences on your work. In fact, in *Body Music* you "tell stories of what has claimed you in drawing nourishment from other people's words." I assume that Al Purdy would be one of the first among those people. You were in touch with him just before he died. Have you read his last poem. "Her Gates Both East and West"?

**D.L.:** He sent me a copy.

**L.F.:** It's like a postcard from Canada.

**D.L.:** It's touching that he wrote it so close to the end. In the couple of years previous, his work had fallen off. But that's one of his really good ones.

**L.F.:** Can you say something about your relationship with him? Whether, for instance, you heard his words as a new "cadence"?

**D.L.:** Sure... Let me set the scene a bit. I started writing poetry when I was a student at the University of Toronto. And then a lecturer. I was pretty strong academically, and I could have spent the rest of my life like that. But it would have been fatal, because my critical work was miles ahead of my poetry. And my relation to the great British tradition was... I loved it, but when I wrote from it the result was too stilted, stiff. You can see that in my first book, *Kingdom of Absence*. So, after four years I resigned from the university.

When I did find my feet, with *Civil Elegies*, the main catalyst was Friederich Hölderlin. I'd read him earlier, and it scared the pants off me. It was like stepping under Niagara Falls. The way his poetry *moved* – that started me hearing a different music. I

couldn't get near it while I was working on *Kingdom of Absence*, but after that I found myself propelled into the long tumbling line of the *Elegies*. It was Hölderlin who helped me to find those cadences.

I'd also been reading contemporary Americans. And Canadians (whom you had to check out on your own, there were no Canlit courses back then). But I didn't find a lot of nourishment there – not till I discovered Purdy, starting with *The Cariboo Horses* in '65. And wham! He was the first living poet who wrote in something like the muscular, loping line I'd been hearing in my head. At least he was the first I'd found. The fact that he was Canadian, that was a bonus. But if he'd come from Australia, if he'd come from Patagonia, he would still have been crucial to me. He was the first contemporary poet where I felt, "I *know* what this is about." Not just the content, but the music. The whole range of the music.

**L.F.:** What was it about the music?

**D.L.:** Let me show you what I mean concretely. In *Civil Elegies*, in the first version, I'd lucked into this big public voice. But I started to realize I needed a quieter voice too, the poem was stuck in one gear. So I revised the book in 1972, and I brought in a second voice ... more inward, like in the "Master and Lord" elegy ... counterpointing the two voices. And that showed me what I needed to learn from Purdy. Because one thing that's wonderful is how he'll move through two, three, four voices – comic and lyrical and slangy and elegiac – all in the same poem. That enacts a kind of richness, the *fact* that the voice is so supple. He showed me you could have this tremendous vocal range: not just from one poem to the next, but within a single poem. The next long thing I wrote was "The Death of Harold Ladoo." And there, it's not just two voices in counterpoint. The voice keeps mutating all the way through. That's what Purdy gave us, an entry to polyphony.

**L.F.:** He showed you how to orchestrate different voices, different tones.

**D.L.:** Exactly. And there was something else... But listen, will people follow this? Talking about these things makes poets salivate, it's she craft; but other people can start to glaze over...

**L.F.:** Please go on.

**D.L.:** Ok, where were we? ... There was something else. In the twentieth

century, there was already a polyphonic tradition that came from Ezra Pound. But in Pound, say *The Cantos*, you'll have a chunk of six lines in one voice, and then another chunk beside it in a different voice. They're like pieces in a mosaic... segments with hard edges. No transition. But when I read Purdy, there was seldom that hard-edged separation between voices. Suppose you have voice A, and then you move to voice B – there are only a couple of ways to get from A to B. You can jump-cut, like Pound, or you can modulate, do a vocal segue. And in Purdy ... often I couldn't see *how* he'd changed the voice, because where did the division point come? How did he get from a jockey, har-de-har, back-slapping voice to the next one, that's so full of awe? I'd ask, "Is the transition in line 3?... No. Is it in line 6?... No." But by line 10, you're in a completely different voice. To realize that polyphonic writing didn't have to be hard-edged, discontinuous – that was a revelation.

Purdy isn't as large a poet as Pound, and he didn't innovate in the huge range of ways Pound did. But the multiple voices, with the seamless transition, felt more like the way things are. The other didn't feel like home to me... to always have these –

**L.F.:** ...clear-cut chunks...

**D.L.:** ...right, it didn't seem intuitively as if the world works that way. Or not all the time.

In real life, one thing will tumble head long into the next. Or they'll be smeared together, or happen simultaneously... I have the sense of many different frequencies going on at the same time. If I knew how, I'd write in three, four, five voices all at once... In music you can, because different instruments can carry different melodies and rhythms and timbres. In a poem, the voices can't be literally simultaneous. But if they shift into each other seamlessly, that feels more like the kind of all-at-onceness we experience than the chunk-by-chunk approach... Sometimes you have to quarrel with your own medium. Try to subvert how it works.

**L.F.:** So this is how Purdy influenced you... Among the other passions quoted on your web page are Cézanne and Rothko. Why these two particular painters? Would you like to make a connection between poetry and painting and explain how it works?

**D.L.:** Boy, that's tough. The disciplines are so different.

Partly it's just the experience of being arrested by magnificence. Cézanne and Rothko are painters I've come to love, and the feeling I get in front of their work ... this is transcendent, it's anchored in the material world and at the same time there's a grandeur of spirit ... that just bops me down. It says, "You've done nothing. Nothing at all, it's not even throat-clearing. You have to... if *this* is possible, you have to start again from square one." Which is exhilarating, because it makes you feel personally small, but it says the arena of possibility is incredibly large. Severe but large and generous. It recharges you.

**L.F.:** With Cézanne, he doesn't seem to be painting *within* shape: he has shapes, lines, but then you have the colour which grows outside, or maybe is born outside, and then the colour descends and takes you to another shape. It's as if he had tried to explode or make the compactness of colour within shape explode.

**D.L.:** That's –

**L.F.:** it's like what you were saying about Purdy. It's not the kind of composition where the polyphony occurs in a discrete sequence, with one chunk first and then another...

**D.L.:** I love what... one visual unit doesn't just have a fixed outline around it, with the next one plunked beside it... there's a dance from one to the next, the colours resonate –

**L.F.:**... it's a flow...

**D.L.:** You know, I hadn't gotten far enough analytically to see that.

**L.F.:** Well, this is just an observation that occurs to me now.

**D.L.:** But you may be right. It's funny, I'm an intellectual guy, but there are times when I don't want to analyze things. So if Cézanne stop me dead in my tracks... The *Monte Sainte-Victoire* series, these great paintings of the mountain: my wife and I went down to Philadelphia to see the Cézanne retrospective, and... Most landscape art I see as a higher form of postcards. Which I know is unfair, it's just my instinctive reaction. But standing in front of those *Monte Sainte-Victorie* paintings, they just whacked me. It was literal landscape, but it was something else too and I didn't want to analyze *what* I just knew, this is complete mastery. I didn't spend a lot of time dissecting it... but if that does

speak to your formal intuition – in poetry I mean – it may have to do with that hopscotch of colour...

**L.F.:** ...and maybe with the sense of joy that his paintings give. Which brings me to your poetry for children, playful poems like "Alligator Pie". Were they written while you were listening to the same "taut cascade" as with *Civil Elegies*, or did they come from a different music?

**D.L.:** It was different, I think: For one thing, the kids' poetry is all in the older conventions – rhyme, metrical rhythm, stanzas. I didn't have access to that in my adult stuff, but with the younger poems it was as natural as falling off a log. Of course, kids love rhyme and bouncing rhythm before they can respond to free verse. But it intrigues me that it came so naturally, because that's where I first discovered I could kick up my heels. So maybe the two things are connected – using the older forms, and being able to play.

**L.F.:** Which came first, the adult poetry or the children's?

**D.L.:** The adult. But soon I was writing both – not in the same week maybe, but in the same year. And the children's poetry jelled before the adult stuff did. I started *Alligator Pie* in 1965, when my first daughter was two, and that's when I was still jammed up with *Kingdom of Absence*.

**L.F.:** Was it hard to write both at the same time?

**D.L.:** Not as far as the writing went. But when it came to publishing it was very...it was scary at first. I was pretty insecure about my own Grown-up Poetry (which was appropriate). And there were poets in my generation who were already doing wonderful things: Atwood, Ondaatje, Newlove, MacEwen. There was some pretty wild stuff being written, and I figured, if I bring out poetry that rhymes and scans – I thought I'd be mocked in the street, shunned as a greeting-card versifier. But when the books did appear, people caught on right away. Other poets read them to their kids every night. So the problem was in my own head.

**L.F.:** How do you reconcile your claim in the *Elegies* that "it would be better maybe if we could stop loving the children" with these joyful poems, which have enticed kids all over Canada – and judging from your

reading in Siena, kids all over the world?

**D.L.:** Well, that line is ironic. You know, it comes from the Vietnam elegy, and...It's kind of shocking when you read it. What does that mean, "It'd be better if we stopped loving the children"? But in the context of the whole poem, it's saying, "Loving the children here in the square is natural...but if you let them into your heart, it's painful too – it reminds you that we're bombing children just like them. Or the States is, and Canada is playing its part."

**L.F.:** More than ironic then, it was an indictment.

**D.L.:** Exactly.

**L.F.:** Now let's go back to the city of Toronto. The shapes you saw in Phillips Square were of "truncated" bodies and lives, and you believed then that "it was Canada that specialized in this deprivation". What do you think today?

**D.L.:** Well, first an aside. The smallness of spirit the poem condemns – some people have objected that it may apply to Toronto, but Toronto isn't all Canada. And I have to say there's some truth to that. The tradition I write from is WASP Upper Canada – white anglo-saxon Protestant, in southern Ontario. And I agree, a balanced account would have to include other strands and strains, and some of them are very rich. But at the same time, I know that when I name Canada in the poem, and zero in on this refusal to occupy our civil space in a large-hearted way, I'm speaking about something longstanding in who we've been. The poem is a love letter to Canada, you know. why else would it rage the way it does? And the hunger it's written from – for community, for amplitude and courage in our lives – I think that's something people everywhere feel.

**L.F.:** But is still true? That Canada "specializes in this deprivation"?

**D.L.:** I wish I could say no. But we still back away from acting with self-respect, often we do. You know? There's been so much accommodation of big corporations...taking resources out of the country, and we'd say, Sure, ship'em out; produce the finished goods somewhere else, and then sell them back to us at ten times the cost. That didn't happen by acci-

dent, it happened because our governments went along with it. Sometimes there was bribery, sometimes it was just beyond our imagining that we could run our own show. That's just one example, but I think we've often been content to be passive, let other people run our lives. Mind you, I don't want to ignore other parts of the picture. There have been splendid achievements in Canada. And even while we've been getting more and more integrated into the American Empire, we've had this artistic coming of age now... you wouldn't think those things would go together. And the Toronto you see today is much more vibrant... But it still gets to me. We're not a colonizing people, but do we have to be so eager to *be* colonized?

**L.F.:** At several Italian universities this May, you referred to yourself as a "cultural nationalist." Would you elaborate on that? Isn't nationalism of any kind a limiting term?

**D.L.:** Well, the word is so clastic it might be better to retire it, because it covers so many different things. There are versions of nationalism that are abominable. And there are others that may not be abominable – you're not committing genocide, or trying to steal other people's land – but they're parochial. You're afraid of excellence if it comes from somewhere else; you puff up your own mediocrity. I don't want any part of those things. But that's not the kind of nationalism I'm talking about. If you value your own traditions, and try to live your communal lives to the utmost, that has nothing to do with conquering other people. Or fearing what's good in them... Really I'd say a sturdy self-respect is the best basis for being cosmopolitan. The two aren't opposed.

**L.F.:** Unless you agree with Bertrand Russell –that there's a sort of natural impulse to group cohesion, which creates friendship within the group and hostility towards all others. And

that this cohesion is essential to the growth of a country.

**D.L.:** Well, that can certainly create an Us-Good, Them-Bad mentality. And you have to be vigilant against that. But English Canada is in a situation now where...It's especially the landslide from the States. The pressure is absolutely unrelenting. More and more of the country is being bought up, and there's an infiltration of movies, TV programs, plastic folkways... I mean, kids' imaginations are taken over at the age of two by Pokemon cards... I know they're not from the States originally. But it's a tidal wave, and either we lie back and act like doormats or we... What *do* we do? We're not the only place this is happening, it's all over the world: mono-culture rules, the mcdonaldizing of the planet.

But wherever people dig in, stand up for their local ways without giving in to jingoism or xenophobia, it's a worthwhile act of resistance... Hell, there are lots of Americans I love, lots of American artists who touch me; there are traditions in the United States I think are wonderful. I'm never going to say all Americans are evil...

**L.F.:** So this is what you mean by nationalism. Are there other cultural issues, like multiculturalism for instance, that you debate with your countrymen?

**D.L.:** I don't... I'm not engaged in any debate about multiculturalism, because in Toronto it's simply a fact of life. Mind you, there *are* debates to be held at the level of national policy; how can we stay open to refugees, for instance, without being a haven for criminals?... But multiculturalism is a *fait accompli*, in Toronto at least. That's something I love about the city.

**L.F.:** During your visit to Venice, you met with a class of translation students who were working on your children's poems. And in Siena you heard

a high school student, a young poet herself, read "Master and Lord, where are you?" in her Italian version. What is it like to hear your poetry through other tongues?

**D.L.:** I love it. Of course, my Italian is so limited I can't judge at the verbal level. All I can respond to is the music, whether it seems to have a dance and flow in the new language. Often it does, and that's exciting.

**L.F.:** Something else about "Master and Lord". Is this a poem about the inability to know? or is it about the certainty of *not* knowing about a definite absence?

**D.L.:** You like simple questions, don't you? A while ago, I wrote an essay called "Poetry and Unknowing". And it speaks about "worshipping without belief". That says what I... I'm a religious poet in lots of ways, but I don't know any formal religion I could be at home in. I can't line up with traditional statements of belief, they come from an older universe. But at the same time, secular modernity... there's a lot of bravery there, and huge achievements, but I find myself radically alienated from it too... So the impulse to reverence, the impulse to awe, is very powerful, but it's directed toward – how can you define it? I can't. So I'm reduced to silence... a pretty wordy silence, mind you. I can't articulate anything I believe in conceptually, but the impulse to worship is fundamental. So I try to honour both things, and writing poetry is probably the main way I can do that.

**L.F.:** You've already given many rich replies: But before we finish, lets try one final, climactic question. Speaking as a grown-up, is the kid inside you, who writes for both children and adults – is he still alive and kicking?

**D.L.:** You bet.

**L.F.:** This is a great promise. ■

This interview was given on 11 October 2002. I owe Marianne Gunne O'Connor, Patrick McCabe's secretary, special thanks for her help.

**Davide Benini:** First of all, nice to meet you. It goes without saying that I deeply appreciate your books.

**Patrick McCabe:** Thanks.

### Davide Benini interviews Patrick McCabe

**D.B.:** Many commentators say that the black humour that is in your books, the grotesque worlds you depict have a lot to do with Irish

imagination, the Irish psyche. What would you say about that?

**P.M.:** Well, that's the commentator view point, I don't think it's necessarily Irish, I think it's got as much to do with the world of film, it's got to do with the world of cartoons, it's got to do with the world of American Literature, French literature, Italian



literature, Czechoslovakian literature, it's got an awful lot to do with things that have nothing to do with this country at all.

**D.B.:** Universal themes...

**P.M.:** Yeah, I hope so.

**D.B.:** What about the connection to the media: television, movies, music...

**P.M.:** Well, I'd say literature as well, not just television and movies. What happens with my work is the people get... they get kind of obsessed with the notion of popular culture and everything else... There's nothing new with popular culture in literature, you know, James Joyce did it a hundred years ago...

**D.B.:** That's very true...

**P.M.:** ...I'd say that this thing has got an awful lot more to do with the world of literature than has to do with the world of tv and radio. That's just a by-product.

**D.B.:** I thought that this idea of including movies and music had to do with the fact that, you know, every individual has these elements in his life, basically. So when you talk about a character who's watching movies and listening to music, that is his own life. That is what Joyce did in some respect, isn't it?

**P.M.:** Yeah... Well a lot of that came from *The Butcher Boy* because that particular character I was writing about there would be fascinated by movies and music because it's a world of colour as opposed to a world of black and white which he grew up in. But I can easily write enough about someone who doesn't give a shit about music or colour...

**D.B.:** You have declared you like James Joyce very much, well everyone does in some respect, but you seem to have a particular fondness for his works. There is a very poignant feature that your books share with Joyce's books, namely the fact that you never seem to accuse anyone. I mean, there are very bad things going on in your books, I wouldn't say that your character are "pardoned", yet there is a will to understand them more than to judge them.

**P.M.:** O yeah, well I think for all sorts of reasons... First of all, I remember hearing an Irish novelist of some distinction saying, he was talking about

football of all things, and he said that the team that goes out for revenge always loses anyway. In terms of art, it's not the business to any writer to condemn. If you haven't got the responsibility to see people to see people within the confines and restrictions and milieu of their own time. You know, for example, if you're writing about a character in 1932 it's your business to know everything that goes on in 1932 and see why they behaved the way they did. There's a lot of nonsense in this country at the moment, you know, retrospective analysis, so-called, things perhaps that happened in the forties and fifties... but they are coming from a necessarily uninformed place, so they're glib and kind of rather predictable in their condemnations of things that happened in the past and that's not the business of the novelist. So I wouldn't... "pardon" is not the word, but certainly "empathy" might be the word.

**D.B.:** I have heard you are writing a new book at the moment.

**P.M.:** I've just finished it.

**D.B.:** Are we going to have a happy ending?

**P.M.:** No.

**D.B.:** I had guessed that...

**P.M.:** I've tried my best but...

**D.B.:** I have read you have been trying for years to write a happy ending.

**P.M.:** Trying for years, trying for years, yeah... Maybe perhaps one day, the day due to control this business, abolish death and give us a happy ending. Well, I might be able to do it a bit better next time.

**D.B.:** How come this tragic morale is often expressed with such a playful and joyful tone? In *The Butcher Boy*, for example, Francie Brady, despite all of his misfortune is able to keep on laughing about life. In other books, like *Emerald Germs of Ireland*, the bleakness of the plot is balanced by the humorous tone of the narrator. How do you do that, and why do you do that?

**P.M.:** Well, I don't know necessarily how, but I suppose why I do it in a sense is because one's particular view of the world is one of burlesque and vaudeville, as Shakespeare said it a lot lot better

than me when he said... I think it is Macbeth, I'm not quite sure, "life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing". So I suppose on one level I see all the great religions, all the great achievements of the world... Shelley said in *Ozymandias*: "Look upon my work ye mighty and despair, the lone and level sands stretch far away and nothing besides remains", so that built into every human endeavour there's a sense of ultimate destruction and failure and that what keeps you going is a sense of the blinding flashes that sometimes are given to you from nowhere. Maybe they could be flashes of love, they could be flashes of hope, they could be flashes of desire... That's all they are, a momentary kind of explosion. So, you know, that would keep Francie Brady going. In terms of why the story tends to be told in this way is because that would be, I suppose, my particular world view. The essential truth is that there is no order to the universe.

**D.B.:** You mean laughing about this universe without order is the only way to enjoy it and keep going?

**P.M.:** To laugh about it and at the same time perhaps attempt to impose some kind of order on it.

**D.B.:** Getting power by...

**P.M.:** ...by telling the story and ordering things within the framework of a narrative. Like naming things gives you a power in its own in the sense that if you capture something in a story you have it in a microcosmic world or a sort of a miniature world, you have to some extent a world of your own, an alternative universe.

**D.B.:** I see, sort of building your own world to escape the tragic situation of material reality?

**P.M.:** Yeah.

**D.B.:** This makes a lot of sense actually.

**P.M.:** Well, I think young boys and young girls too presumably who tend towards the artistic life have being doing that from very early age.

**D.B.:** What about *Mondo Desperado*? I think it is very different from any of your other books, it's like...

**P.M.:** ...it's a joke.

**D.B.:** That's what I was thinking myself.

**P.M.:** That's all it was meant to be.

**D.B.:** There are a couple of pseudo-gothic tales, very parodistic in their nature... Did you get the idea of writing them by the fact that all the reviewer were stressing the gothic quality of your fiction?

**P.M.:** Yes, parodying myself...

**D.B.:** That's what I was thinking, it was so apparent that you were somehow making fun of them

**P.M.:** ...they were so busy saying I was gothic ... I said, "I'll write the most ludicrous gothic story that no one could possibly take seriously called *"The Valley of the Flying Jennets"*, and a jenn-

net is a cross between an ass and a pony. I mean, if you ever find another gothic story that has a flying jennet in it I'll give you the city of Rome.

**D.B.:** Well, I think this will be my next research project, finding another story that has a flying jennet in it. Where did you get the word "jennet" from? You know, I have a lot of English speaking friends, none of them were able to tell me what a jennet was.

**P.M.:** Nobody could tell you what a jennet is except.... when I was growing up it was an animal, its' a silly kind of an animal, it's a mule, or something like that.

**D.B.:** I had to go to the Oxford dictionary, you know...

**P.M.:** It's in there?

**D.B.:** Yes, but the entries are very old...

**P.M.:** Yes, very old. I knew nobody else would know it, that's why I used it.

**D.B.:** And it also gave me a lot of trouble in translating...

**P.M.:** I'm sorry about that, it was not meant to trouble you, it was meant to trouble reviewers.

**D.B.:** I also loved the Bruce Lee story, the irony in it...

**P.M.:** Everybody likes that...

**D.B.:** I think that's all now, so, thanks a lot. Maybe one of these days I could meet you in Ireland...

**P.M.:** I'm looking forward to. Bye now.

# Prospettive critiche

L' *Abbecedario postcoloniale II* segue di circa un anno la pubblicazione del primo *Abbecedario postcoloniale*. I due volumi sono il frutto degli sforzi congiunti di alcuni studiosi dell'Università di Bologna accomunati dall'interesse per le letterature scritte in lingue europee al di fuori del nostro continente. Individuare una definizione comune per le letterature di cui si occupano ha rappresentato uno dei primi passi compiuti da questi ricercatori, i quali, per ovviare alle connotazioni imperialiste o neocolonialiste di termini quali 'letterature postcoloniali', 'nuove letterature', 'letterature emergenti', hanno scelto di coniare un neologismo il più possibile scevro di implicazioni ideologiche. Si è optato per letterature 'omeoglotte', che si riferisce a quelle letterature scritte in paesi o da scrittori extraeuropei "in lingue che somigliano (spesso in maniera eccezionale) all'inglese, al francese, allo spagnolo o al portoghese, ma che, a tutti gli effetti, sono ormai lingue 'altre', profondamente diverse da quelle parlate a Londra, Parigi, Madrid o Lisbona" (Silvia Albertazzi, Roberto Vecchi, *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2001, p. 9).

Vale la pena sottolineare da subito che non ci troviamo di fronte all'ennesimo testo che cavalca l'onda del successo delle letterature extraeuropee o a un'altra raccolta di saggi sterili e illeggibili ai quali solo gli addetti ai lavori osano avvicinarsi. Gli *Abbecedari* si propongono come testi accessibili anche ai non specialisti, sebbene questo intento non sia ovviamente sinonimo di semplicismo o superficialità. I due volumi si rivelano, infatti, uno strumento prezioso sia per chi si avvicina da neofita a queste letterature, perché curioso di saperne di più – magari dopo aver letto qualcuna delle più famose e celebrate opere di autori extraeuro-

*Abbecedario postcoloniale II*,  
a cura di Silvia Albertazzi  
e Roberto Vecchi,  
Macerata, Quodlibet,  
2002, pp. 174

Marianna Ottaviani

pei, quali *Cent'anni di solitudine* o *I figli della mezzanotte* – sia da chi studia queste letterature e necessita non solo di un vademecum, di un abbecedario appunto, ma di un valido testo di riferimento in cui vengano prese in considerazione, analizzate e approfondite le tematiche cardine degli studi postcoloniali. Va inoltre evidenziata la considerevole utilità delle bibliografie essenziali che fanno seguito a ogni capitolo e dei suggerimenti di lettura che si trovano in chiusura di entrambi i volumi. Se le prime, infatti, forniscono riferimenti interessanti a chi desidera approfondire le tematiche appena discusse, i secondi, suddivisi per aree linguistiche, segnalano alcuni titoli di opere nelle quali è possibile rintracciare le problematiche trattate. Per chi si avvicina per la prima volta a queste letterature ed è rimasto affascinato dalla loro ricchezza tali suggerimenti rappresentano un ottimo punto di partenza.

Veniamo dunque a una breve rassegna delle proposte presentate nei due volumi dai membri del Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte con lo scopo di realizzare un "lessico della postcolonialità". Il primo *Abbecedario*, così come il secondo, consta di dieci capitoli o, come hanno preferito definirli gli autori, di dieci 'voci', "termine improprio, senz'altro, ma che da subito, nel suo senso lato, ci è piaciuto per la dimensione eversivamente plurale e 'debole' che era in grado di innescare" (p.

12). Nel primo saggio, "Canone", al 'canone occidentale' delineato da Harold Bloom Silvia Albertazzi contrappone la 'lettura contrappuntistica' di alcuni classici della letteratura occidentale operata da Edward Said in *Cultura e Imperialismo*. È da questo testo fondamentale per gli studi postcoloniali e dalle riflessioni di Franz Kafka sulla 'letteratura minore' che si prende poi spunto per procedere alla determinazione di un ipotetico canone in cui possano trovare spazio le opere non occidentali. Così viene sottolineato come, se al centro del canone occidentale di Bloom troviamo Shakespeare, al centro di un canone non occidentale si potrebbero situare G. García Márquez e Salman Rushdie, "proprio perché nelle loro opere si riflette e trova la massima espressione quel senso di enunciazione collettiva che è proprio delle letterature minori secondo Kafka e che risulta essere antitetico all'individualismo amletico in cui Bloom rinviene la più autentica manifestazione del genio occidentale shakespeariano" (p. 28).

Si passa poi da un capitolo dedicato alla trattazione della dicotomia "Città/Campagna" (ad opera di Maria Pia De Angelis) a un altro che si occupa di un'ulteriore dicotomia molto discussa all'interno degli studi postcoloniali, "Centro/Periferia" (di Roberto Vecchi). Un filo rosso collega, invece, le voci "Identità" (di Carla Fratta) e "Lingua/Cultura" (di Giovanni Marchetti). Se la prima, infatti, si concentra sulla disamina della crisi identitaria subentrata nei paesi colonizzati in seguito al processo di colonizzazione, processo che è quasi sempre stato sinonimo di "alienazione, acculturazione, transculturazione, dicotomia dell'identità, dualismo culturale, etc." (p. 47), la seconda si interroga sul destino delle culture dei popoli colonizzati, le cui lingue sono spesso state cancellate dai

colonizzatori, i quali hanno, in molti casi, imposto le loro lingue. Alla trattazione di questa complessa questione linguistica fanno da premessa le importanti riflessioni di Whorf sullo stretto rapporto tra la lingua e la cultura di un popolo e la tesi che “per interpretare una cultura non si può prescindere dalla ‘sua’ lingua” (p. 55). Il caso paradigmatico del kenyota Ngugi wa Thiong'o viene portato quale esempio di uno scrittore che, dopo essersi affermato anche internazionalmente scrivendo nella lingua ereditata dai colonizzatori, l'inglese, ha deciso di tornare a scrivere nella sua lingua madre, il *gikuyu*, per opporsi all'altrimenti inevitabile scomparsa della sua cultura e per poter rendere le sue opere accessibili anche a chi non conosce l'inglese, vale a dire alla maggioranza dei suoi connazionali. Questi due saggi possono essere posti in relazione con altre due ‘voci’ presenti nell'*Abbecedario II*. La prima, “Alterità” (a cura di Roberto Mulinacci), fa da contraltare al precedente “Identità”, dove già veniva sottolineato come il concetto di identità e quello di alterità siano strettamente correlati. Va detto che anche in questo caso si ripresenta il discorso sulla lingua, in particolar modo quando viene ancora una volta evidenziato come, se in pieno periodo coloniale “la reinvenzione localistica degli idiomi europei, [...], assumeva le sembianze di una simbolica rivincita contro l'imperialismo che li aveva imposti, l'uscita dal periodo coloniale trasforma inconsciamente quella reinvenzione nel modesto retaggio di un percorso inconcluso. [...] l'adozione della lingua dei colonizzatori come strumento veicolare della cultura dell'Altro pone (o dovrebbe porre), se non problemi di coscienza, perlomeno dubbi di coerenza ideologica” (p. 37). Ancora una volta il riferimento alla posizione di Ngugi risulta imprescindibile. Ciò permette di rilevare come rimandi e richiami fra le voci del primo *Abbecedario* e fra queste e quelle del secondo siano numerosi e rendano i due volumi estremamente coesi. Che la questione della lingua sia centrale nei dibattiti postcoloniali viene confermato anche in un'altra voce del secondo volume, “Geolinguistica” (di Davide Messina), in cui vengono esaminate le origini e l'evoluzione di questa disciplina – dedicata allo studio della “storia delle parole nell'articolazione territoriale delle loro forme e dei loro usi” (p. 69) – e si cerca di cogliere le sue implicazioni nel contesto postcoloniale. Questo saggio, che si interroga sul destino delle lingue dei colonizzati,

esamina dapprima le dinamiche linguistiche innescate dal processo di colonizzazione e rileva poi come “anche tra le lingue vi sono genocidi” (p. 78). Non a caso, nella conclusione si commenta che “la colonizzazione come storia è un fatto, ma come politica è un fenomeno ancora in atto: un quinto della popolazione mondiale consuma i tre quarti delle ricchezze della terra e possiede meno di un ventesimo del patrimonio linguistico della terra, ma questa piccola parte è proprio quella che, in una previsione molto verosimile, sopravviverà alla scomparsa delle altre” (p. 84).

In un lessico della postcolonialità non poteva mancare la coppia “Memoria/Storia” e, quindi, la contrapposizione tra la storiografia occidentale – la quale mantiene nettamente separati reale e immaginario – e la “re-invenzione del reale operata dalla scrittura postcoloniale a base storica” (p. 61), la quale fa affidamento soprattutto sulla memoria e sul fantastico, ovvero su tutto ciò che nella storiografia occidentale non può trovare spazio. Altrettanto obbligatoria è la discussione del cruciale rapporto tra nazione e narrazione investigato in testi fondamentali quali *Imagined Communities* di Benedict Anderson e *Nation and Narration* di Homi Bhabha che viene approfondito nella voce “Nazione/Nazionalismi” (Roberto Vecchi, nel primo volume). I punti di contatto e le differenze fondamentali tra postmoderno e postcoloniale vengono invece inizialmente accennati da Barnaba Maj nella voce “Modernità/Modernismo/Modernizzazione” per essere poi più ampiamente esaminati da Silvia Albertazzi (già autrice insieme a Maj della voce “Memoria/Storia”) nel capitolo intitolato appunto “Postcoloniale/Postmoderno”. L'ultima voce del primo *Abbecedario* è “Sincretismo”, voce che è strettamente collegata con un'altra, “Ibridismo”, presente nell'*Abbecedario postcoloniale II* e come la precedente curata da Cristina Fiallega.

Una posizione a sé stante rispetto a tutte le altre voci è occupata, nel secondo *Abbecedario*, da “Aborigenismo/Aborigenità”, che appartiene a un'unica realtà postcoloniale, quella australiana. Al contrario, nello stesso volume, la voce “Femminismi”, con il doveroso plurale esplicito all'interno del saggio, è dedicata da Maria Pia De Angelis alla questione femminile in ambito postcoloniale e soprattutto alla disamina dell'atteggiamento delle donne del cosiddetto Terzo Mondo nei confronti del femminismo euro-americano, spesso tacciato di pater-

nalismo se non di assumere posizioni neocolonialiste. A queste voci fanno seguito, nell'*Abbecedario II*, “Formazione” (di Roberto Vecchi), “Racconto” (di Nadia Valgimigli), “Interculturalità” (di Simonetta Lelli) e “Guerra Coloniale” (di Silvia Cavalieri) che, facendosi guidare dai due più importanti teorici della decolonizzazione, Frantz Fanon e Amílcar Cabral, si concentra sulle lotte che hanno portato le colonie all'indipendenza, analizzando in particolar modo i casi dell'Algeria e delle colonie portoghesi in Africa.

Il saggio di Silvia Albertazzi intitolato “Migrazione”, infine, adempie pienamente al proposito di questo secondo volume, enunciato dai curatori, di “rispondere all'esigenza di una ridefinizione del concetto di letteratura (e cultura) nell'attuale età della globalizzazione” (p. 10). Le riflessioni di Salman Rushdie sulla figura del migrante fungono, infatti, da introduzione a una discussione dell'attualissima questione dell'incontro-scontro tra culture diverse – esito inevitabile delle migrazioni di massa – e della “frantumazione del concetto di nazione” (p. 128) al quale può essere sostituito quello di “transnazione”, riferendosi, con esso, a una comunità diasporica “che preserva un speciale legame ideologico con un luogo di origine putativo” (p. 128).

L'*Abbecedario* non è dunque solamente, come viene definito dai suoi due curatori nell'*Introduzione*, “un piccolo lessico omeoglotto” (p. 9). I due volumetti sono preziose guide che aiutano i lettori a orientarsi non solo nelle più complesse e dibattute questioni postcoloniali, ma anche nelle più controverse questioni dell'attualità contingente, quali, come si è visto, la globalizzazione e la convivenza, le une di fianco alle altre, di culture diverse. Il saggio “Migrazione”, non a caso, auspica – fungendo così da ideale conclusione a questo *excursus* dedicato alle proposte avanzate negli *Abbecedari* – “l'emergere di una condizione di convivenza civile interculturale [...] fondata sulla solidarietà, sulla reciprocità, sul riconoscimento e la valorizzazione della differenza” (p. 129) e si chiude con il commento che nella letteratura dell'emigrazione – e, ci si augura, non solo in essa – “si riconosce la volontà di pervenire a un mondo in cui gli individui non siano più divisi nel nome della globalizzazione che unisce soltanto i mercati, e sogni (utopie?) comuni si sostituiscano finalmente agli incubi della competizione capitalista” (p. 130). ■



Nell'introduzione a questo volume a più voci, Setrag Manoukian medita sul deficit di interesse per le questioni coloniali esistente in Italia, proponendo di "riflettere sulle dinamiche di questa assenza in un momento in cui le interpretazioni coloniali potrebbero offrire efficaci analisi della situazione nazionale e internazionale". Non è infatti azzardato presupporre che l'italiano medio sia del tutto ignaro di essere cittadino di un paese che ha emanato sessant'anni fa delle leggi razziali (cioè razziste) e ha condotto sanguinarie campagne di conquista coloniale che oggi riaffiorano. Per un altro verso il fenomeno *no global* sembra troppo spesso accompagnato da una visione stereotipata dei rapporti tra paesi sviluppati. I sei saggi che compongono questo volume, tutti provvisti di ricche e utili bibliografie, insieme all'introduzione e a una intervista conclusiva a Vincent Crapanzano, costituiscono un utilissimo strumento di riflessione sui rapporti tra antropologia e colonialismo.

Il contributo di Nicholas Dirks presenta una utile panoramica di ampio respiro sui dibattiti antropologici seguiti alla svolta postcoloniale, in cui centrale è stata la problematica dell'identità e la messa in discussione della dicotomia tra l'antropologo e i suoi (s)oggetti di studio. Dirks inizia sottolineando la centralità del problema identitario per la sua generazione accademica, e la sua vicenda personale diventa un utile caso di studio per seguire gli sviluppi della antropologia americana. In essa la storia coloniale, con figure come quella di Bernard Cohn, diventa centrale, e gli assunti coloniali occidentali si trovano insediati in lavori di antropologi come Luis Dumont. La svolta arriva con *Orientalism* di Said, che denuncia il coinvolgimento degli studiosi nell'impresa coloniale e apre la strada a nuove storiografie (come i *subaltern studies* indiani), a loro volta aspramente criticate dagli storici europei. L'epoca postcoloniale si configura quindi come una arena per polemiche accese su fronti diversi. Esempio è la polemica tra Marshall Sahlins e Gananath Obeyesekere che mette in scena il classico confronto tra punto di vista *emic* e *etic*, interno o esterno alla cultura, con il secondo che ha messo in discussione le ricerche sui viaggi del capitano Cook del primo a partire dal suo punto di vista di nativo. D'altra parte Dirks riassume anche l'attacco alla teoria postcoloniale (portato soprattutto da autori marxisti), accusata di andare nostal-

*Antropologia*, annuario diretto da Ugo Fabietti, anno 2, numero 2, Meltemi, 2002. "Colonialismo", a cura di Alice Bellagamba e Setrag Manoukian, pp. 175

Shaul Bassi

gicamente alla ricerca di passati pre-coloniali intatti e puri e di sfiorate collusioni con certe posizioni reazionarie. In definitiva, pur riconoscendone i limiti, Dirks difende energicamente le innovazioni della prospettiva postcoloniale contro le accuse di sostanziale continuità con le precedenti discipline coloniali e ne sottolinea la centralità per qualsiasi analisi della modernità in senso lato: "D'ora in avanti la ragione deve accettare l'ambivalenza della sua condizione postcoloniale".

Prendendo in considerazione il non spesso frequentato caso del Gambia, già protettorato britannico, Alice Bellagamba racconta le dinamiche dell'indirect rule attraverso l'esempio del capo locale Cherno Kady Baldeh e la sua interazione con gli amministratori coloniali per i quali governava. Il suo operato, ma soprattutto la memoria del suo operato conservata negli archivi, fonte privilegiata e originale di indagine antropologica per l'autrice, dimostrano come la transizione tra colonia a postcolonia, passi attraverso appropriazioni e revisionismi di vario genere. Espressione del governo indiretto prima dell'indipendenza, negli anni '70 Cherno diventa un simbolo di orgogliosa sovranità e di lunga tradizione per un paese che deve riscrivere la propria storia, mentre negli anni '90, quando in Gambia si instaura un regime militare, riaffiorano i ricordi del suo autoritarismo.

Le "contraddizioni coloniali" analizzate da Barbara Sòrgoni vertono sulla figura di Alberto Pollera, un antropologo e funzionario coloniale italiano, vissuto tra fine Ottocento e gli anni '30 del secolo successivo in Eritrea ed Etiopia. L'autrice del saggio mostra come gli scritti e l'operato politico di Pollera mostrino continui slittamenti e adattamenti strategici rispetto all'assetto coloniale e ai saperi che lo legittimano. Rifiutando il paradigma razziale egemonico nell'etnologia italiana coeva, Pollera si dimostra straordinariamente sensibi-

le ai costumi della popolazione eritrea dei cunama, presentando le proprie ricerche come una sfida ai più vieti stereotipi sull'Africa e fornendo spiegazioni storiche anche agli usi più alieni alla mentalità europea. D'altra parte Pollera accetta il presupposto coloniale che vede l'intervento italiano come portatore di una civiltà superiore che correggerà le storture della storia. Grande attenzione Pollera dedicò anche alle donne e alla prostituzione, entrando ed uscendo, come nota Sòrgoni, da discorsi di tipo relativistico per passare a discorsi di tipo etnocentrico. Ambiguità riflesse anche nella sua vita privata: egli scrisse contro il matrimonio misto ma a favore dei diritti dei figli italo-eritrei, convisse trent'anni con una donna eritrea, in un'unione che era tollerata a patto che non fosse esibita, e la sposò in punto di morte, quando in Italia erano già state varate le leggi razziali.

Roberto Malighetti riflette sui rapporti intrattenuti nel passato e nel presente tra disciplina antropologica e pratica coloniale. Se negli anni '70 si arriva a parlare dell'antropologia come 'colonialismo applicato', Malighetti delinea una storia fatta di rapporti molto più complessi e articolati di una semplice complicità tra etnografia e colonialismo.

Da un lato l'antropologia nasce e viene finanziata dai governi coloniali, dall'altro incontra lo scetticismo di molti "uomini pratici", amministratori convinti che per governare i nativi l'esperienza e il buon senso siano di gran lunga preferibili alle teorizzazioni scientifiche. Mostrando come Malinovski sia stato un precursore nell'individuare gli aspetti tragici dei cambiamenti culturali indotti dagli europei, Malighetti segue questa problematica fino ai tempi più recenti della svolta postmoderna dove il discorso dello sviluppo, nel quale molti antropologi si trovano implicati, si rivela come una narrativa dell'egemonia occidentale, che dietro la bandiera del progresso porta a un potere locale burocratico e neocoloniale.

A Carmen Concilio spetta il compito di fornire un esempio di come la letteratura abbia giocato e giochi un ruolo fondamentale nello scenario postcoloniale, essendo spesso implicata in ambiti che vanno ben al di là degli ormai angusti recinti entro cui è relegata in Occidente. Concilio analizza la fortuna critica di Nadine Gordimer, il premio Nobel sudafricano che dalla sua posizione di ebrea bianca si è trovata in una posizione in qualche modo decentrata rispetto sia al regime dell'A-

partheid, di cui è stata aperta contestatrice, sia al nuovo corso del paese guidato dall'African National Congress. Dopo essere stata censurata dal vecchio regime per una narrativa liberal apprezzata anche da Mandela, Gordimer si è trovata cacciata anche da un comitato di insegnanti sudafricani che hanno considerato il suo romanzo *Luglio* inadeguato agli studenti maturandi a causa del suo finale ambiguo. Di queste contraddizioni, come Concilio ben dimostra, Gordimer è del tutto consapevole, soprattutto nella sua scrittura saggistica di cui viene fornita un'attenta analisi. L'impegno etico della scrittrice viene considerato anche attraverso la sua recente opera cinematografica, in cui Gordimer stabilisce un confronto tra la Berlino nazista e la Johannesburg dell'Apartheid per riaffermare il significato etico della memoria.

Verso l'antropologia urbana ci porta il saggio di Paola Di Cori, che analizza congiuntamente le opere di due autori molto diversi ma capaci di raccontare lo spazio delle città secondo una prospettiva "decentrata" e antiegegonica. Il più celebre è Michel de Certeau, le cui riflessioni sull'esperienza individuale di fronte alla massa urbana ne *L'invenzione del quotidiano* si aprono sulla cima del World Trade Center. Grazie all'interesse per le pratiche di esclusione e le marginalità linguistiche, sociali e religiose, de Certeau rimane attualissimo per la sua capacità di mettere in

luce le capacità dei soggetti di interagire con le macchine del potere e di decentrarsi incessantemente, di sottrarsi alle forme di controllo che secondo la lezione di Foucault disciplinano la vita quotidiana. L'eterologia di de Certeau è quindi la scrittura della voce, di quelle forme orali rimaste al margine dei discorsi egemonici identificati con la scrittura. Meno nota è la figura di Diamela Eltit, scrittrice cilena, che condivide con de Certeau l'attenzione all'elemento spaziale e visivo della marginalità. Ponendosi contro la pretesa ventriloqua delle scienze sociali di dar voce agli emarginati, nel suo romanzo sperimentale *Lumpérica* Eltit si concentra sulla *plaza*, luogo centrale di contestazione delle dittature sudamericane e mette in scena una donna impegnata in una serie di performance imperniate sul corpo, mentre in *El Padre Mio* trascrive i discorsi di un barbone schizofrenico che vive nelle strade di Santiago. Contro il festival esotico del multiculturalismo ingenuo, i due autori svelano il conflitto incessante tra centro e periferia, tra nord e sud del mondo.

Nell'intervista raccolta e prefatta da Daniela Daniele, l'antropologo e comparatista americano Vincent Crapanzano analizza le nuove forme d'intolleranza che fioriscono nel suo paese, accompagnate da una preoccupante inerzia intellettuale e amplificate dalla paura del nemico islamico dopo l'11 settembre. Il meccanismo più inquietante è visto nella celebrazione del letteralismo e

in una "resistenza alla figuralità e al valore simbolico del linguaggio" che sembrano aver spazzato via la "consapevolezza della grande polivalenza del linguaggio suggerita dal post-strutturalismo e dalla decostruzione". Protagonisti di questa crociata letteralista sono i vari fondamentalismi cristiani, che Crapanzano ha fatto oggetto di una vera ricerca sul campo. I fondamentalismi (la cui matrice è evangelica piuttosto che puritana) prosperano in risposta all'insicurezza sociale ed economica di uno stato sempre meno sociale, e la loro influenza si riverbera in tutti gli strati della società e anche a livelli istituzionali chiave come l'università e la Corte Suprema, dove si registrano risvolti autoritari. Crapanzano sostiene che il vero pluralismo ispirato dal postmoderno (spesso soggetto – aggiungiamo noi – a caricature malevole) è stato cancellato troppo presto a favore di un nuovo moralismo monologico.

Nel loro complesso, come indica Manoukian nell'introduzione, dalle loro diverse prospettive questi saggi mostrano come "il dominio e la resistenza non siano la statica contrapposizione di colonizzati e colonizzatori ma frammentate strategie multifocali di collusione ed esclusione che si riconfigurano ad ogni istante". Questo annuario potrà senza dubbio rivelarsi uno strumento utile anche per i non addetti ai lavori per il suo sapiente equilibrio tra considerazioni generali e casi di studio. ■

Nata a Trinidad, ed emigrata in Canada agli inizi degli anni '70, Dionne Brand radica la propria poetica e attività (se non militanza) politica su quell'intrico di vecchi e nuovi imperi, di ataviche e contingenti discontinuità, di conflitti determinati da dinamiche di inclusione ed esclusione, che forma e deforma l'attuale assetto della globalizzazione. Poetica e militanza strettamente collegate nella convinzione che non esiste un'estetica pura e che la scrittura è atto di comunicazione sociale e creazione culturale mirato a riscattare l'umanità nera diasporica. E diasporica, certamente, è la sua visione della nazione, dell'appartenenza e della cittadinanza.

La sua poliedrica attività di scrittura, che si è manifestata in e attraverso vari generi e forme espressive (poesia, romanzo, saggistica di carattere culturale e sociologico, storia orale,

#### LE PORTE DELL'ATLANTICO

Dionne Brand, *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*, Toronto, Doubleday Canada, 2001, pp. 230

Caryl Phillips, *The Atlantic Sound*, New York, Alfred A. Knopf, 2000, pp. 275

Franca Bernabei

autobiografia) sembra ora confluire, con *A Map to the Door of No Return*, in un unico testo dove alla frammentazione della struttura fanno da contrappeso la fluidità – e il fascino – di una prosa che consente lo scorrimento, senza

soluzione di continuità, tra narrativo, argomentativo, discorsivo e poetico. Il filo conduttore è certamente autobiografico, come il risvolto di copertina indica al lettore, ma nel senso che la "life-story" di Dionne Brand (che è al tempo stesso la sua "writing-story") non appare come una successione lineare di eventi, unica e auto-sufficiente, e si presenta piuttosto come una serie di posizioni distribuite su quella mappa, insieme geograficamente e storicamente concreta e mentale, intorno alla quale l'autrice ha organizzato la scrittura del sé.

Questa esperienza singolare viene dunque spazializzata, a livello testuale, lungo una traiettoria topica (e topologica) scandita da specifici rapporti storici di dominio, sfruttamento e sradicamento, e dall'accostamento per nuclei tematici di memorie e considerazioni personali – frammenti dell'infanzia trascorsa a Trinidad,

impressioni di viaggio, incontri casuali, descrizioni di città e sobborghi canadesi, l'evocazione del sogno rivoluzionario di Grenada e della sua frantumazione, riflessioni sulla propria estetica – a citazioni da rapporti, lettere e documenti coloniali, libri di carte geografiche, testi di scrittori amati o concettualmente affini con i quali l'io via via si confronta (Césaire, Rhys, Walcott, Naipaul, Neruda, Galeano, Glissant, Morrison). La scrittura del sé è dunque inseparabile dal suo porsi come riflessione critica sulla condizione della diaspora nera nel suo complesso, irrimediabilmente intaccata, secondo Brand, dall'avanzare di quella "modernità" che l'ha determinata.

Il topos, geografico e retorico, che sottende l'esplorazione della scrittrice compare già a livello paratestuale, sia nel titolo, dove si configura in tutta la sua ossimorica pregnanza, che nella premessa al testo stesso, in cui trova una sua prima, essenziale definizione. "The Door of No Return" è, infatti, la fortezza di Elmina, o una delle altre fortezze del Ghana e dell'isola di Gorée, in cui venivano raccolti gli schiavi prima di essere imbarcati sulle navi che li avrebbero definitivamente esiliati dall'Africa. Ma la porta, in quanto luogo di scambio di un mondo con un altro, è anche, e contemporaneamente, "a spiritual location". Può essere intesa, inoltre, come una "psychic destination", come un'intenzione non realizzata e non realizzabile di ritornare.

In "A Circumstantial Account of a State of Things", il brano introduttivo del testo vero e proprio, le sue implicazioni sono rese percepibili, con illuminante efficacia, attraverso l'evocazione della figura di un nonno: "My grandfather said he knew what people we came from. I reeled off all the names I knew. Yoruba? Ibo? Ashanti? Mandingo? He said no to all of them, saying that he would know if he heard it. I was thirteen. I was anxious for him to remember" (3). Questo vuoto di memoria, spiega Brand, non venne mai colmato, anche se il nonno avrebbe potuto fingere di ricordare la sua genealogia per accontentare la nipote. Ma poiché la perdita del nome, che è perdita del passato, indica la cesura tra passato e presente, "the rupture this exchange with my grandfather revealed was greater than the need for familial bonds. It was a rupture in history, a rupture in the quality of being. It was also a physical rupture, a rupture of geography". La porta del non ritorno rappresenta esattamente quella scissura: "The place where all names were forgotten and all begin-

nings recast. In some desolate sense it was the creation place of Blacks in the New World Diaspora at the same time that it signified the end of traceable beginnings" (5).

In quanto cronotopo dell'inizio fondato sulla cancellazione dell'origine, la porta esplorata da Brand è, per i discendenti degli schiavi disseminati in varie parti del mondo, "a site of belonging and unbelonging" (6), un luogo reale di transazioni, e di trasferimento di corpi e di soggettività (18), di "million exits multiplied" (19), di partenze che hanno provocato lacerazioni psichiche (21), fantasmi di orrore (22), irreparabile dolore (26). È anche, però, un luogo metaforico e mitico (18), immaginario e immaginato (19) che porta a vivere "dentro" e "fuori" se stessi (18), intrappolati tra l'impossibilità di entrare e l'impossibilità di uscire, ancora sospesi in quello spazio limitato, "surreale", "inspiegabile", che separava al tempo del Middle Passage la porta dalla nave (20). E tuttavia, "To have one's belonging lodged in a metaphor is voluptuous intrigue; to inhabit a trope; to be a kind of fiction... To be a fiction in search of its most resonant metaphor then is even more intriguing." (18-19).

Con queste affermazioni, Brand delinea dunque il suo personale percorso artistico di esplorazione e scoperta, mirato a elaborare sinuosamente le implicazioni della cesura originaria e dell'intreccio tra metafora e realtà, tra creazione ad opera degli imperi e "self-creation" (18), "scouring maps of all kinds, the way that some fictions do, discursively, elliptically, trying to locate their own transferred selves" (19). Se da un lato, allora, oggetto della sua rappresentazione "cartografica" sono le dislocazioni e dispersioni, la "nervous temporariness" (61), la collocazione sempre momentanea o differita del sé ("I am simply where I am; the next thought leads me to the next place" [150]), il senso di essere abbandonati a se stessi, "marooned in outposts and suburbs and street corners anywhere in the world" (211) che contrassegnano la coscienza diasporica africana, dall'altro l'itinerario discorsivo tracciato dall'io "cartografico" risulta avere una sua precisa destinazione. La parte conclusiva del testo è infatti dedicata alla genesi o "creazione" di *At the Full and Change of the Moon*, romanzo pubblicato nel 1999, in cui appunto la "unending and ... inevitably futile search for a homeland" (202) di uno schiavo fuggitivo si riflette nella disseminazione delle future generazioni. "I cannot un-happen history and neither

can my characters", spiega l'autrice. "My characters can only tear into pieces, both history and Jefferys' [geografo di Giorgio III] observations, they can only deliberately misplace directions and misread observations. They can take north for south, west for east. Anywhere they live is remote. They can in the end impugn the whole theory of directions" (203).

E più d'una mappa cognitiva Brand ha in effetti "impugnato" e disarticolato nel corso di questo suo ultimo lavoro: l'aspirazione all'appartenenza ("belonging does not interest me" [85]) e alla cittadinanza ("That is what any of us in the Diaspora has with these nations we were born in, the ones we live in, and the ones we're supposed to belong to: the most fragile diplomatic relations" [83]); la ricerca delle origini ("All origins are arbitrary. This is not to say that they are not also nurturing, but they are essentially coercive and indifferent" [64]); il "romance" della nazione ("Nation-states are configurations of origins as exclusionary power structures which have legitimacy based solely on conquest and acquisition" [64]). Una messa in discussione che non riguarda solo il discorso pubblico canadese ma anche "the sense of origins used by the powerless to context power in a society" e che finisce col contrapporre alla "calcified Canadian nation narrative" altre "calcified hyphenated narratives", definizioni statiche della cultura e dell'identità, che pur collocandosi al di fuori della prima ne costituiscono l'immagine riflessa su cui, a sua volta, essa stessa si riflette (69-70).

D'altro canto, il "romance" dell'Africa come possibile ritorno è contraddetto: "Why do I slip into the easy-enough metaphor of Africa as body, as mother? ... But this is not return, I am not going anywhere I have been, except in the collective imagination" (90). E altrettanto messe in dubbio sono sia le "complicated juxtapositions of belonging and not belonging, belonging and intra-belonging" (71) che contrassegnano il rapporto tra immigrati e lo stato-nazione, sia le ambigue appropriazioni della cultura nera da parte di una omogeneizzante globalizzazione (51), sia le ibridazioni "transatlantiche" di cui sono portatrici, attraverso i loro stessi nomi, le nuove generazioni: "Candace Premdass, Stacey Zeballos, June Nguyen... 'See what you can do with us,' they seem to say, 'deal with this.' Candace and Premdass, Stacy and Zeballos, June and Nguyen. Other and other" (106).

La rotta tracciata da Brand si chiude con un movimento di ritorno

alla posizione di partenza: a quella figura del nonno che l'aveva inaugurata e la cui smemoratazza viene ora non solo giustificata dall'io adulto, ma considerata come un dono, "The only gift that one, the one bending reluctantly toward the opening, could give" (224). Il varco, ovviamente, è quello della "Door of No Return". Dopo di questa, conclude la scrittrice, "a map was only a set of impossibilities, a set of changing locations. A map, then, is only a life of conversations about a forgotten list of irretrievable selves" (224). Non è rimasto alcun luogo, dunque, per l'autrice di questa sconsolata, implacabile dissezione delle contemporanee configurazioni della nazione e della "post-nazione", dell'appartenenza, e della comunità? Se ripercorriamo alcune pagine del testo, troviamo che nella sezione "Arriving at Desire" Brand ricorda le prime, fondamentali letture che l'hanno "sedotta" e indotta a scrivere. E lascia capire come sia la performatività della scrittura e della lettura ("the act of wanting to be wanted, to be understood, to be seen, to be loved" [192]) a "collocare" di volta in volta il suo desiderio estetico di bellezza, un desiderio capace di emergere anche di fronte alle rovine e che si rinnova, se si è fortunati, ad ogni incontro inaspettato con la realtà: "On any given night, even with history against you in any hardscrabble place, beauty walks in. The ruin of history visited on a people does not wipe out the steadfastness of beauty." Se si è fortunati, insiste ancora Brand, di una tale bellezza si può cogliere il senso: "Making sense may be what desire is. Or, putting the senses back together" (195). Indubbiamente, potremmo concludere, in questo "senso" Brand è stata fortunata.

Pubblicato un anno prima di *The Door of No Return*, *The Atlantic Sound* di Caryl Phillips aveva già sondato alcuni aspetti dell'impatto e delle ripercussioni del forzato stacco dall'Africa sul futuro della diaspora nera. Tuttavia, la prospettiva di Phillips, emigrante caraibico di prima generazione in Inghilterra, dove era approdato coi genitori quando aveva appena dodici settimane, per crescervi "riddled up with the cultural confusions of being black and British", risulta contrappuntistica più che convergente rispetto a quella di Brand. Se nel suo *The European Tribe* (1986; 2000), da cui è tratta la citazione, l'autore aveva adottato la forma narrativa del travelogue per contestualizzare la sua ambivalente collocazione

nell'ambito complessivo dell'Europa, qui ripercorre fisicamente e concettualmente la rotta del commercio transatlantico degli schiavi secondo una traiettoria che lo porta a visitare i tre vertici del triangolo lungo il quale questo si era svolto (Liverpool, Accra e Charleston).

Il suo Atlantico nero "risuona" perciò non solo delle disgiunzioni ma anche delle congiunzioni che hanno plasmato la storia primaria della modernità: congiunzioni che caratterizzano l'impianto narrativo di un'indagine che procede affiancando la presentazione di episodi, figure o ricostruzioni storiche del passato alle esperienze e osservazioni sul presente del Phillips viaggiatore. E, non certo casualmente, "Atlantic Crossing" è il titolo del prologo che inaugura il viaggio testuale di Phillips, organizzato in cinque sezioni. Qui l'autore racconta il suo "passaggio" a bordo di una "banana boat" dall'America, via Caraibi, alle "bianche scogliere di Dover", effettuato come ripetizione della traversata di cui erano stati protagonisti i genitori. In "Leaving Home" le vicende di un commerciante africano di olio di palma, che nel 1881 lascia la Gold Coast per verificare di persona le inadempienze del partner inglese, si intrecciano con la delineazione della storia della tratta degli schiavi e del predominio commerciale di Liverpool alla fine del '700. La stessa città è esplorata da Phillips nel presente, alla ricerca sia dei segni visibili e delle tracce nascoste del suo passato imperiale, che dei successivi insediamenti migratori. In "Homeward Bound", localizzata nel Ghana contemporaneo, ad Accra, Phillips si confronta con il Panafricanismo, il rapporto tra Africani e diaspora, e le manifestazioni celebrative del Panafest che si svolgono ad Elmina (sede di quella fortezza da cui Brand ha tratto la sua ispirazione e che tuttavia dichiara di non poter visitare di persona). Queste esperienze sono affiancate dal profilo di un ecclesiastico africano del '700 che, tornato ad Accra dopo aver compiuto i suoi studi in Inghilterra, palesa la propria lontananza dalla sua terra. In "Home" alla storia di un giudice di Charleston che nel 1947 rese possibile l'integrazione nelle primarie democratiche, si sovrappone la ricerca dell'autore sia della sua tomba che delle "pest houses" in cui venivano fatti "stagionare" gli schiavi. Infine, l'epilogo, "Exodus", sposta la scena in Israele, dove Phillips visita la comunità degli Ebrei Israeliti, Afro-Americani tornati "a casa" alla

fine degli anni '60 per vivere secondo i dettami della Bibbia.

Quest'ultima è solo una delle molteplici manifestazioni di una nostalgica e anacronistica volontà di ritorno a una patria originaria con cui si confronta criticamente Phillips, che ripetutamente sottolinea l'irreversibilità dell'esodo e l'altrettanto irreversibile formazione di nuove identità. L'enfasi sul concetto di "home" come "casa" panafricana, presente nei titoli delle tre sezioni centrali, è così contraddetta dalla messa in luce, al loro interno, delle divisioni tra i "Liverpool blacks", le cui "radici" risalgono all'800, e le recenti ondate migratorie del dopo guerra, tra Africani e diaspora nera. La descrizione del Panafest, in particolare, offre l'occasione per ridicolizzare la retorica della riunificazione ("Africa cannot cure. Africa cannot make anybody feel whole" [216]), il "turismo culturale" dei rimpatriati e l'opportunismo affaristico degli organizzatori, che, almeno secondo quello che dice un interlocutore di Phillips, in realtà non vogliono approfondire le conseguenze storiche e psicologiche della tratta (di cui gli Africani sono stati complici). Parallelamente, l'autore denuncia il non riconoscimento da parte degli Europei del proprio passato schiavista, simbolizzato dalla dissonanza individuata a Liverpool, dove "the past casts a deep shadow, yet the present seems grubby and inadequate" (116) e "history is so physically present, yet so glaringly absent from people's consciousness" (117). Dissonanza, commenta Phillips, che è forse la condizione stessa della modernità.

Se Brand metaforizza le molteplici valenze della "porta" e fa esplodere i fondamentali cartografici dell'identità, Phillip dunque non rinnega la concreta storicità della mappa, anzi, fa leva sulla ricerca documentale e, potremmo dire, archeologica, per sostenere la sua critica alla non innocenza della "tribù europea" (peccato, però, che spesso, puntando volutamente su una polifonia ambigua del testo, non indichi le sue fonti). Sulla scia delle indicazioni di Paul Gilroy, sembrerebbe, l'Atlantico costituisce perciò il fulcro, o, se vogliamo, lo strumento metodologico essenziale di questa inchiesta, focalizzata non sui "lost paths" e sullo svuotamento dell'inizio evocati da Brand ma sui luoghi delle partenze e degli approdi che testimoniano, in quanto siti stratificati di intrecci storici, sovrapposizioni territoriali e discrepanti temporalità, come la storia dei neri sia origi-



nata nelle moderne istituzioni dell'emisfero occidentale. In ultima analisi, se per Brand "History is already seated in the chair in the empty room when one arrives" (25) e il "no" della porta "denies relief, an ending or reconciliation" (26), per Phillips "It is futile to walk into the face of

history" (275). Non solo, ma per il soggetto diasporico lo stesso concetto di memoria necessita una puntualizzazione:

"You were transported in a wooden vessel across a broad expanse of water to a place which rendered your tongue silent. Look. Listen. Learn.

And as you began to speak, you remembered fragments of a former life. Shards of memory. Careful. Some will draw blood. You dressed your memory in the new words of this new country. Remember. There were no round-trip tickets in your part of the ship" (275). ■

Scoperta da Cristoforo Colombo nel 1492, Haiti, l'isola delle grandi Antille situata nel cuore dei Caraibi fu colonizzata dagli spagnoli e nel 1697 dai francesi i quali vi portarono gli schiavi dall'Africa per il lavoro nelle piantagioni di canna di zucchero, facendo di Saint Domingue, come era allora chiamata, una prospera colonia. Nel 1791 i 500.000 schiavi si ribellarono e nel 1804 dichiararono l'indipendenza costituendo così la prima repubblica nera del mondo. A partire da questo preciso momento storico che ebbe forti ripercussioni a livello politico e soprattutto economico – la rivolta minacciava l'organizzazione schiavista del lavoro di piantagione – prende le mosse questo volume per una riflessione sul ruolo rivestito da Haiti, uno tra i più poveri paesi del mondo, nelle geo-politiche internazionali e nell'immaginario occidentale lungo un ampio arco temporale che va dal 1804 appunto, al 1994, data di un ultimo ma sempre minacciato ritorno alla normalità politica.

La ribellione e l'emancipazione degli schiavi, rappresentata nei documenti coevi dell'epoca come l'opera distruttiva e sanguinaria di quello che per lo splendido scenario naturale e la ricchezza del suolo, era stato battezzato "il Paradiso del Nuovo Mondo", venne interpretata dalla cultura occidentale come un evento minaccioso in grado di compromettere "la linearità evolutiva di una ideologia secolare". Haiti, la "perla dei Caraibi", divenne la manifestazione "esotica di quello spettro che Marx vedeva nel sollevamento delle masse contro la borghesia".

*Spettri di Haiti.  
Dal colonialismo francese  
all'imperialismo americano,  
a cura di Roberto  
Cagliero e Francesco  
Ronzon, Verona, Ombre  
Corte, 2002, pp. 186*

Michela Vanon Alliata

Attraverso la disamina di una serie di materiali che spaziano dall'antropologia alla storia, dalla medicina alla corrispondenza diplomatica, dalla narrativa di viaggio alla letteratura (Poe, Melville e Faulkner), il libro documenta come l'iniziale reazione di sgomento e orrore suscitata dall'emancipazione degli schiavi nelle lontane colonie d'oltreoceano, si sia radicata nel tempo finendo per tramandare e fissare l'immagine di Haiti come una sorta di "lato oscuro" dei Caraibi, un'esplosiva miscela di barbarie e violenza.

Questo tipo di immaginario dell'alterità e del primitivo, strumentale all'ideologia espansionista coloniale, persiste in ampi settori del mondo contemporaneo, nelle ex-colonie ma anche nei "razzismi etnici legati ai nuovi processi migratori in Europa". La fisionomia gotica, spettrale di Haiti giunge fino agli anni Ottanta del Novecento quando, col diffondersi

dell'epidemia dell'Aids viene agitato il vecchio fantasma della contaminazione razziale. Alla radice delle teorie sulle origini haitiane dell'Aids sostenute dalla comunità medico-scientifica e dalla sociologia nord-americane che attribuiscono al vodou un ruolo fondamentale nella trasmissione della malattia, esiste infatti una fitta rete simbolica che lega l'esotismo all'endemicità della malattia.

Un immaginario che rimanda all'altra cruciale questione, quella della schiavitù affermata come metafora fondante della filosofia politica occidentale proprio con l'età dei Lumi che, se da un lato celebrava la libertà come il valore politico più alto e universale, dall'altro attuò una sistematica riduzione in schiavitù di popolazioni non-europee da utilizzare come forza lavoro nelle colonie. Fu così che mentre Rousseau, il santo patrono della rivoluzione francese, scriveva nel *Contratto sociale* che "l'uomo è nato libero e non in catene", milioni di individui venivano trattati come oggetti, subendo la marchiatura, le mutilazioni fisiche e l'uccisione se osavano ribellarsi. Un paradosso che, a partire dall'Olanda, segnò l'ascesa di molte nazioni europee nell'ambito dell'economia globale premoderna. Fu così che in virtù dell'equazione tra tassonomie razziali e istruzioni per il dominio, il mondo coloniale poté sancire l'esistenza di uno divario tra la purezza del buon selvaggio amerindiano e l'arretratezza degli africani ritenuti il soggetto ideale per il lavoro forzato delle piantagioni. ■

Identità e alterità rappresentano due aspetti ineliminabili della nostra contemporaneità postmoderna e postcoloniale. Ad esse si intrecciano le tematiche, o meglio, le problematiche dell'esilio, dell'emigrazione, della diaspora, di una condizione sempre più diffusa di 'homelessness' che hanno contribuito a rendere le narrazioni dell'io uno dei punti nevralgici della letteratura contemporanea. Il libro di Carmen Concilio si lancia in un'esplora-

*Carmen Concilio,  
Le declinazioni dell'io. Identità  
e alterità nella narrativa  
in inglese del Novecento.  
Napoli, Liguori, 2001,  
pp. 206*

Simona Bertacco

zione profonda della varietà di voci e di colori che hanno espresso tale problematica a livello sia teorico che letterario. La novità dell'approccio sta nell'aver collegato opere ed autori finora studiati separatamente in quanto posti dalla letteratura critica al di qua o al di là del 'Moderno' e nell'aver scelto quale intervallo temporale di ricerca gli anni compresi tra la *fin-de-siècle* ottocentesca e la ben più attuale *fine del millenio*. Il Novecento viene presentato come

erede dell'Ottocento, le teorie millenaristiche di questo ultimo decennio quali ulteriori sviluppi di germi già ravvisabili a fine Ottocento. Così l'epoca modernista di Virginia Woolf, Robert Louis Stevenson, Robert Musil viene posta in relazione con l'epoca dei margini che, parafrasando il critico afro-americano Henry Louis Gates Jr., sembrano moltiplicarsi senza fine con i suoi portavoce: Patrick White, David Malouf, Janet Frame, Cioran, Michael Ondaatje, per menzionarne solo alcuni.

Carmen Concilio segue con le sue letture un unico filo rosso che, dalla crisi dell'identità soggettiva presentata dalla poetica modernista, attraversa la fase di silenzio attonito successiva alla Prima Guerra Mondiale, per riemergere nelle correnti dell'esistenzialismo e dell'espressionismo. Pare avere scelto questa tematica per l'eccezionalità e l'originalità che dalla crisi di identità sono scaturite nel corso di questi due secoli. Inoltre, seguendo le sorti del soggetto che entra in crisi, la studiosa ripercorre anche lo 'scardinamento' delle maglie metafisiche della filosofia tradizionale e le teorizzazioni psicanalitiche di Lacan e di Foucault che hanno riproposto in termini nuovi il problema del rapporto tra l'io e l'Altro. Ora, parlare dell'io che entra in crisi significa anche parlare del suo incontro sempre più problematico e complesso con l'Altro. È su questo polo che si concen-

tra l'attenzione di Carmen Concilio che ha scelto, in particolare, di collocare la sua ricerca all'interno delle letterature postcoloniali, aprendo tale categoria anche alle letterature dei paesi dell'Est europeo. Qui il discorso dell'Altro e sull'Altro si carica di nuove complicazioni ed implicazioni. Nelle letterature postcoloniali, l'Altro non indica semplicemente il colonizzatore, la sua cultura o la sua lingua, bensì si confonde con lo stesso soggetto postcoloniale: un io minore, emarginato, spesso un esule, senza voce e soprattutto senza discorso.

Utilizzando quali strumenti di analisi le teorie sulla differenza elaborate da Derrida e Lévinas, Concilio legge nella differenza dei testi che analizza la loro essenza costitutiva. Nelle sue letture, dall'*Orlando* woolfiano fino a *The Collected Works of Billy the Kid* di Michael Ondaatje, l'Altro entra in un dialogo costruttivo o etico, come direbbe Lévinas, con l'io; un dialogo che lo conduce ad esprimersi in vari modi. La prima tappa di questo percorso è rappresentata dalla frantumazione di ogni senso unitario dell'io che si ritrova in epoca modernista: la metamorfosi di Orlando, il personaggio doppio di Stevenson segnano il passaggio dall'uno ai molti nell'uno. Nella letteratura degli antipodi, dalla studiosa scelta come altro ambito di applicazione della sua ricerca, l'io è già plurale sin-

dall'inizio e lo è senza soluzione di continuità. La tematica del doppio si ripropone in questa letteratura in forma nuova: innanzitutto come marca di una 'doppia' appartenenza — etnica, linguistica, culturale e, spesso, di genere. Patrick White, Janet Frame, David Malouf, ma anche autori provenienti dall'Est europeo come Cioran, Herta Müller o Sarah Kirsch. Il ventaglio di voci otto- e novecentesche che hanno espresso nelle loro opere la dissociazione dell'io è ampio e variegato. Né si limita alla lettura di testi letterari in inglese, ma spazia nei collegamenti anche nella più recente produzione mitteleuropea, toccando varie forme d'arte: dalla narrativa alla poesia, dalla letteratura al cinema. I passaggi sono diretti e scanditi dal procedimento definito dall'autrice più analogico e associativo che argomentativo. Nonostante la struttura del libro non la scandisca in maniera esplicita, *Le declinazioni dell'io* offre un'argomentazione solida, ricca di letture ed esemplificazioni, ad un modello di analisi interdisciplinare, transnazionale e transculturale seducente quanto impegnativo. L'impianto teorico e filosofico del libro è senz'altro molto sofisticato ed aggiornato. Tuttavia non appesantisce la portata dell'opera critica, di invito al viaggio della lettura e della scoperta di opere e autori ancora poco conosciuti al grande pubblico. ■

Ce volume collectif rassemble les actes du Congrès international qui a eu lieu à Bologne les 12 et 13 novembre 1999. Dix-huit essais critiques qui analysent tour à tour l'immense production européenne sur ce thème, sans négliger les apports québécois et sud-africains, ce qu'il nous faut signaler particulièrement dans une revue comme le *Tolomeo*, consacrée aux jeunes littératures.

Dès sa parution, en 1719, le roman de Daniel Defoe devient aussitôt un *best-seller*, immédiatement traduit en Allemagne et imité dans toute l'Europe, c'est ce que nous apprennent ces communications très riches et documentées qui nous dévoilent même l'existence d'imitations peu connues, parce qu'interdites par les autorités religieuses, et de ce fait tout à fait intéressantes (*Eusebio, o del Robinson* illustrado, 1786-88, de Maurizio Fabbri, p. 43).

Imitations plus ou moins avouées d'ailleurs, car souvent ceux qui se divertissent en réécrivant ce roman, en en faisant des "robinsonnades" faciles, en Allemagne surtout, (cfr. Carla

*Robinson dall'avventura al mito. Robinsonnades e generi affini,*

a cura di Marita Chiara Gnocchi e Carmelina Imbroscio, Bologna, Clueb, coll. "Heuresis Strumenti", 2000, pp. 274

Anne de Vaucher

Consolini, p. 33) ne citent pas leur modèle, c'est donc au lecteur de le découvrir. Il y a tout un jeu démystificateur qui séduit l'écrivain qui aime à jouer à cache-cache avec son lecteur.

Mais pourquoi ce personnage de Robinson, *homo faber, homo oeconomicus*, colonisateur d'une île déserte, en proie à la tempête, fascine-t-il encore aujourd'hui écrivains, cinéastes, lec-

teurs et spectateurs? Comme l'écrit Carmelina Imbroscio dans son introduction: "il nucleo mitico risiede nell'esperienza della tempesta, del naufragio, della permanenza nell'isola, e si avvale dell'alto portato simbolico e sacrale che questi *topoi* reali o metaforici che siano, veicolano." (p. 8)

La présence de tous ces archétypes expliquent donc les réécritures innombrables qui exaltent ou renient ce mythe de Robinson devenu, par la force et le nombre des imitations, un authentique mythe littéraire. Celles du XVIIIème et du XIXème siècles sont très intéressantes – il ne nous est pas possible de les reprendre toutes ici, même si chacune d'elles méritent une lecture attentive – celles du XXème siècle nous touchent au plus près car c'est la contemporanéité qui est mise en question, par le truchement d'éléments inversés de la vie quotidienne et des rapports sociaux.

De ce point de vue le roman de Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* (1967), modifie totalement les données du roman de Defoe jusqu' alors assez respectées, malgré les

variantes, déplace les réflecteurs sur Vendredi, le sauvage noir, et sur son rapport avec Robinson. Les rôles sont donc inversés et mettent en question les valeurs de la société de consommation dont Robinson est l'emblème.

Tout aussi nouvelle est la réécriture de Bontempelli dans *L'arbre du voyageur* (1992) (cfr. Carmelina Biondi, p. 195) où Robinson n'est plus là mais, par contre, sont présents tous les clichés du roman d'aventures qu'il faut détruire: un bateau qui pourrit et une île magnifique "où l'on n'arrive jamais." Est-ce la fin du mythe? Jean- Paul Engélibert, spécialiste du sujet est cité ici pour corroborer ce changement de la pensée: "Robinson n'est plus depuis Golding une figure de l'homme moderne, mais l'instrument littéraire d'un questionnement général à l'égard du sujet. [...] Les réécritures de *Robinson Crusôé* reprennent le mythe où s'est forgée l'idée moderne du sujet pour déconstruire, inverser, interroger une conception du sujet qui n'est plus celui de la post-modernité. A travers ce mythe, faut-il voir une nouvelle pensée

de l'homme en train de se construire?" (*La postérité de Robinson Crusôé. Un mythe de la modernité*, 1997).

De ce point de vue les réécritures québécoises et sud-africaines en seraient des exemples en quelque sorte probants. *Les grandes marées* de Jacques Poulin (cfr. Gilles Dupuis, p. 165) offrent une situation nouvelle où Vendredi est remplacé par un robot très puissant, où le lieu, l'île Madame, devient le cauchemar de la civilisation, avec l'arrivée d'énormes ordinateurs qui traduisent, remplaçant TDB alias Robinson, le Traducteur de Bandes Dessinées qui s'était réfugié dans l'île pour mieux travailler !!

La version sud-africaine dont nous informe Silvia Albertazzi (cfr.p.153) est audacieuse. L'auteur, J.M. Coetzee, dont le roman s'intitule précisément *Foe*, s'installe pourtant dans les pas de Defoe, et en fait un pastiche ; mais, lui aussi, bouleverse la donne, crée de nouveaux personnages et fait de Vendredi le personnage-clef, bien que rendu muet par une mutilation de la

langue peut-être infligée par Robinson, le colonisateur. Vendredi remplace la parole par des gestes et des sons désarticulés, voici un nouveau code d'expression qui déconstruit les canons occidentaux du réalisme. En outre la parole passe à une femme africaine Susan, c'est elle qui va raconter l'histoire du naufrage, la vie sur l'île déserte. Une ultérieure variante de l'Autre, non seulement "per rappresentare la realtà, ma addirittura per costruirla" (Albertazzi, p. 162). Une réalité narrative diverse des canons occidentaux mais aussi de la tradition africaine d'où la femme est traditionnellement absente et qui reste à faire.

Ce congrès a le mérite d'avoir accompli un tour d'horizon très vaste de ce mythe et ouvre des perspectives sans cesse nouvelles car la force du mythe, comme soutient Carmelina Imbroscio, c'est la faculté de s'adapter à des temps nouveaux et de "trasmigrare di opera in opera [...] di sopravvivere a rovesciamenti, parodie, negazioni, riscritture laterali, distorsioni" (p. 7). ■

Massima espressione dell'alterità, manifestazione estrema del mistero, dramma dell'insondabile e dell'inesprimibile, la morte è anche sfida alla narrabilità. Una sfida che, come dimostrano numerosi testi letterari contemporanei, gli scrittori continuano ad accettare, quasi a voler squarciare il muro di silenzio costruito intorno all'evento, e a contrastare una tendenza sociale alla rimozione che non interessa solo la morte, ma anche la vecchiaia, come sua naturale e scomoda anticamera.

Componendosi in un quadro unitario e coerente, i saggi contenuti nel volume *Personaggio-Donna. Lo sguardo dalla fine*, a cura di Elsa Linguanti, esplorano le declinazioni femminili della vecchiaia e del confronto con la morte, offrendo belle letture di opere in lingua inglese, prevalentemente del secondo Novecento, che hanno come protagoniste donne, quasi sempre molto anziane e spesso burbere, che si avviano alla fine della loro esistenza, e il cui morire è appunto oggetto della narrazione. Come sottolinea la curatrice nella Premessa, si tratta di romanzi e versi nei quali emerge non la morte, ma la "dimensione interiore e vissuta del morire" (9), dimensione che gli autori dei saggi esplorano giungendo ad interessanti risultati. Si delinea così un generalizzato rifiuto ad utilizzare luoghi comuni lenitivi e consolatori riguardo alla vecchiaia e alla morte, a

*Personaggio-Donna.*  
*Lo sguardo dalla fine*, a cura  
di Elsa Linguanti,  
Urbino, QuattroVenti,  
2001, pp. 227

Ivana Foti

favore di una rappresentazione del morire come fiero e dignitoso atto di affermazione di sé. Momento di fronte al quale ogni strumento conoscitivo e interpretativo acquisito nel corso dell'esistenza si rivela inadeguato e inefficace, il confronto con la morte viene vissuto dalle protagoniste quasi sempre con piena consapevolezza e senza angoscia, e ad esso spesso si associano la ricerca della solitudine, l'acquisizione di un atteggiamento di compiaciuto e sovversivo distacco dalle convenzioni del mondo, e "un'introspezione spietata che dissocia nozioni stereotipe, rovescia dicotomie, ri-attiva potenzialità in un lavoro che è eretico ed etico allo stesso tempo" (13). L'individuazione di motivi iniziatici, simbolici, ritualistici comuni, oltre che giustificare il richiamo alla figura archetipica della *crone* (la vecchia dotata di saggezza, potere e veggenza, nella tradizionale raffigurazione

tripartita delle età della donna), consente agli autori dei saggi di delineare una certa specificità della rappresentazione del morire connessa alla figura femminile rispetto al morire che sembra caratterizzare i personaggi maschili.

Aprè il volume un saggio di Barbara Nugnes sulle strategie di confronto con la morte nella poesia di Emily Dickinson, poesia che, in quanto magistrale esplorazione di tutte le sfumature connesse al tema, è scelta quale appropriata introduzione alle rappresentazioni letterarie del morire analizzate nei saggi successivi. Con acutezza ed eleganza, la studiosa ripercorre il cammino poetico della Dickinson, dalle poesie giovanili – dove emerge soprattutto l'atteggiamento poco incline ad addomesticare i sentimenti relativi alla morte in linguaggi e rituali consolatori codificati – fino agli ultimi componimenti, dove l'interrogazione poetica sul tema diventa interrogazione poetica sul linguaggio, chiamato a confrontarsi con l'indicibile, a diventare esso stesso espressione del silenzio, del Mistero.

Con i saggi di Elsa Linguanti e di Biancamaria Rizzardi Perutelli emerge in maniera più netta lo specifico antropologico a cui le letture contenute nel volume rivolgono in parte la loro attenzione. Il morire si configura così come metamorfosi, ritorno alla terra, processo di fusione con gli

elementi naturali e reinserimento in un processo ciclico, in conformità alla tradizione antropologica e al repertorio di immagini archetipiche che ruotano intorno al personaggio della donna. Il saggio di Elsa Linguanti confronta lo sguardo dalla fine di tre figure femminili, Lady Slane, Hagar Shipley ed Elizabeth Hunter rispettivamente nei romanzi *All Passion Spent* della scrittrice inglese Vita Sackville-West, *The Stone Angel* della canadese Margaret Laurence e *The Eye of the Storm* dell'australiano Patrick White. Con la consueta maestria, Linguanti analizza il confronto con la morte delle tre protagoniste – che sembrano comporre, nella loro diversità, il paradigma della rappresentazione della *crone* nella sua triplice natura di saggia, di strega e di veggente –, rintracciando, tra l'altro, la topica di immagini e simboli che popolano l'esistenza e l'immaginario delle protagoniste in prossimità della fine, e mostrando come l'incontro con la morte delle tre vecchie signore sia vissuto come processo metamorfico di riassorbimento in un ciclo, e avvenga quindi con modalità che generano, in tutti e tre i casi, un annullamento dell'opposizione vita-morte e la creazione di un paradosso per il quale è la morte a possedere i tratti della continuità. Biancamaria Rizzardi Perutelli focalizza invece il proprio studio su *The Journals of Susannah Moodie* della canadese Margaret Atwood, nei quali viene ricreata l'esperienza della scrittrice inglese nella *wilderness* del Canada fino e oltre la morte, in un percorso che si scandisce nelle fasi del viaggio, della purificazione e della rinascita. Rizzardi Perutelli si sofferma in particolare sulle liriche che compongono il terzo diario, mostrando come il morire della protagonista si configuri come una progressiva e totale identificazione con la terra.

Francesco Casotti propone una lettura del suggestivo racconto della scrittrice americana Tillie Olsen "Tell Me a Riddle", unica tra le opere prese in esame in cui, accanto alla protagonista, figura anche un coniuge. Dopo una vita in cui hanno campeggiato privazioni, sacrifici e sofferenza, l'anziana signora ebrea protagonista del racconto sceglie di vivere la propria vecchiaia e poi il periodo della malattia ritagliandosi uno spazio di solitudine e di pace nel quale viene ammessa solo la nipote – come avviene anche in altri romanzi esaminati nel volume – e non il marito, del quale Casotti segue opportunamente il nascere e lo svilupparsi di risposte emotive

alla malattia della moglie. Nel racconto della Olsen, la protagonista sceglie di farsi accompagnare dalla musica e dal canto nel proprio cammino verso la morte. Come rileva Casotti a conclusione del proprio saggio, la musica e la danza sembrano coinvolgere anche il lettore per i ritmi inconsueti di lettura generati dal ricorso a particolari accorgimenti grafici e stilistici.

Nei restanti saggi del volume vengono presi in esame romanzi in cui – secondo una modalità che ricorre in tanta letteratura contemporanea – l'approssimarsi della morte genera nel personaggio mormente la volontà di ripercorrere attraverso la scrittura le proprie vicende esistenziali, o di trasmettere oralmente alle nuove generazioni un patrimonio di storie e racconti, come segno di continuità temporale. Nella sua lettura di *The Christmas Tree* della scrittrice irlandese Jennifer Johnston, Lia Pacinotti mostra come l'avvento della malattia e l'approssimarsi della morte generino nella quarantenne protagonista, che vicende esistenziali e familiari avevano resa una rinunciataria della vita, una rivalutazione della procreazione e un desiderio di ri-crearsi attraverso la scrittura, anch'essa assimilabile, in quanto atto generatore di vita e accompagnato da sofferenza, alla procreazione. L'autobiografia che la protagonista decide di scrivere corrisponde ad un'operazione di ri-creazione di sé, e si configura come "riciclaggio esistenziale", "riscoperta di verità nascoste", infine "procedimento di guarigione dell'io" (120). Carmen Concilio propone invece una lettura di due testi, *The Diary of a Good Neighbour* di Doris Lessing, e *Fire on the Mountain*, della scrittrice indoinglese Anita Desai. Ponendo a confronto le modalità dell'approssimarsi alla morte delle due rabbiose protagoniste, Maudie Fowler e Nanda Kaul, Concilio individua *topoi* comuni – primo fra tutti il ricorso al fuoco come metafora connessa alle capacità affabulatorie dei due personaggi, al motivo della trasmissione di storie come doni –, dei quali in conclusione fornisce ulteriori esemplificazioni richiamandosi a miti degli indiani del Canada e alla figura della "Old woman" nell'opera della scrittrice aborigena canadese Anne Cameron. Nel suo commento al romanzo della Lessing, inoltre, Concilio, con serrati rimandi ai testi *La fontana della giovinezza* di Luisa Passerini e *La terza età* di Simone de Beauvoir, affronta altre importanti questioni, quali l'elemento dell'alterità che caratterizza la vec-

chiaia, e l'invisibilità che ad essa viene attribuita dall'indifferenza dello sguardo altrui.

In un saggio ricco di rimandi, non solo a romanzi in inglese, Silvia Albertazzi esplora il rapporto tra donna, narrazione e morte nel romanzo sudafricano *Imaginations of Sand*, dello scrittore sudafricano André Brink. Partendo dagli spunti di riflessione offerti da una favola di Robert Louis Stevenson, Albertazzi delinea le particolarità del romanzo di Brink, e della sua protagonista, sullo sfondo delle numerose opere in cui la donna figura come fonte di emanazione di racconti, giungendo a definirlo "apoteosi della pura narrazione, nelle sue componenti più tipiche: la femminilità [...]; la gratuità [...]; la lotta contro il tempo e contro la fine" (158). Con le sue storie narrate sul letto di morte, la vecchissima Ouma Kristina ricrea una saga familiare e un universo tutto al femminile intriso di magia e di mito che corre in parallelo alle turbolente vicende storiche del contingente, risvegliando il senso di appartenenza al mondo sudafricano nella giovane nipote inglese, la quale si farà carico di trasmettere la saggezza e l'insegnamento morale della nonna alle generazioni future.

Valeria Guidotti prende poi in esame il romanzo del sudafricano J.M. Coetzee, *Age of Iron*, mostrando come la vecchiaia e la malattia, vissute sullo sfondo di un Sudafrica dove l'*apartheid* sta per tramontare, con subbugli e disordini sociali, generi nella protagonista, una anziana signora bianca, ex-insegnante universitaria di lingue classiche, un moto di introspezione e di revisione di sé che si accompagna ad una operazione eretica di revisione dell'*establishment*. Questo processo trova registrazione nella lettera che la donna scrive alla figlia, attraverso la quale, come sottolinea Guidotti, viene attuata una vera e propria "terapia del dolore".

Chiude appropriatamente il volume l'attento studio di Viktoria Tchernichova di *Memoirs of Many in One*, di Patrick White. La "anarchic laughter" di Alex Gray, la protagonista, figura infatti come l'espressione più emblematica dell'atteggiamento eretico che ha contraddistinto tante delle protagoniste dei romanzi esaminati nel volume nel loro percorso verso la morte. Nella successione delle esperienze ricreate nella propria autobiografia da Alex Gray, Tchernichova legge una progressiva operazione di distruzione eretica delle costrizioni sociali che avevano caratterizzato il passato della protagonista verso la costruzione di una



dimensione pienamente soggettiva ed autonoma, processo che si realizza nel testo come passaggio da un indugiare nel ricordo ad una piena valorizzazione della sfera creativa e dell'immaginazione.

Una sommaria descrizione non può che rendere in parte testimonianza della pregevolezza del volume, il quale si offre, oltre che come gradevole e illuminante lettura e ricco affresco di alcune delle più belle e

fiere figure femminili della letteratura contemporanea, come valido riferimento per lo studio di alcuni dei testi più significativi delle letterature in inglese e del personaggio-donna nella sua specificità. ■

Forse è veramente difficile oggi-giorno far rivivere il fascino del romanzo di viaggio, che ha trovato la sua epitome in *On the Road* di Jack Kerouac. E, tuttavia, Jacques Poulin ci riesce in *Volkswagen Blues* (1984, 1998). Lo scopo del protagonista Jack Waterman, esso stesso *nom de plume*, è quello di rintracciare il fratello nei confronti del quale sente un terribile complesso di colpa per averlo abbandonato in situazioni difficili. Il viaggio si svolge inizialmente in Canada e poi si dirige verso gli Stati Uniti. Ciò che si scopre strada facendo è che il proprietario del pulmino Volkswagen è uno scrittore e che la ragazza scalza che casualmente incontra è una divoratrice di romanzi. La loro conversazione pertanto può vagare e divagare da questioni quotidiane alle sottigliezze dell'arte della scrittura e alla definizione della figura ideale dello scrittore.

Che cosa significa viaggiare? È la domanda che lo scrittore ci pone ad ogni capitolo offrendo una varietà di ipotesi. Significa semplicemente spostarsi da A a B; oppure significa essere in movimento alla ricerca di una meta che risulta irraggiungibile poiché coincide con un fantomatico fratello anch'esso sempre in movimento senza precise tracce; significa fuggire da qualcosa e da un luogo; significa semplicemente vagabondare; significa anelare verso qualcosa che ci portiamo dentro e che identifichiamo con qualche definizione geografica come ad esempio l'ovest o il grande nord; significa esercitare la fantasia come nel caso di uno scrittore. A questi modi diversi di viaggiare si associano anche sentimenti e passioni: la felicità e la libertà da un lato, oppure il dolore e la pena. La felicità è più consona all'idea del puro e semplice vagabondare, oppure all'idea di una aspettativa che infine si realizza. Il dolore e la pena invece sono associati a certe direzioni che portano all'ovest e al nord. Si pensa all'ovest come ad una fuga, non più ad una conquista, ma ad una fuga nell'illusione di rifarsi la vita; si pensa al nord come ad un viaggio di purificazione, alla ricerca di un luogo dove le angosce della civiltà si possano dimenticare, dove l'individuo solo con se stesso possa chiarire problemi interiori.

DUE LIBRI SUL VIAGGIARE  
E SULL'ESOTICO

Jacques Poulin,  
*Volkswagen Blues*, Roma,  
Hortus Conclusus, 2000

Charles Forsdick,  
*Victor Segalen and the  
Aesthetics of Diversity*,  
Oxford, Oxford University  
Press, 2000, pp. 242

Giulio Marra

Il viaggiare di questo romanzo rientra in parte nell'usuale accezione di viaggio verso un meta geografica precisa, qui Saint Louis nel Missouri, senza che però questa costituisca veramente la fine del viaggio nel caso il fratello Theo non vi si dovesse trovare. Quindi il viaggio si apre all'interpretazione, non si tratta solo di geografia tout court quanto di "geografia umana", ci porta alle persone che mano a mano s'incontrano nell'errare. Va anche precisato che la protagonista è meticcica e quindi collocata tra due culture dalle quali viene contemporaneamente respinta. La sua soluzione esistenziale è quindi quella del viaggio e del movimento non tanto per trovare qualcosa o qualcuno, ma per dare un senso alla vita, per sentirsi vivere senza radici. L'incontro con uno sconosciuto chiarisce il concetto di vita come continuo viaggiare, un modo di vivere descritto con il verbo "to ramble" ovvero vagabondare, errare alla ventura (p. 215). Non si tratta del viaggiare in senso turistico. Un'osservazione vale la pena di fare anche riguardo a questo risvolto. La dimensione del turista collide con quella di chi ricerca una cultura o semplicemente se stesso e la soluzione dei propri problemi. In *Volkswagen Blues* la descrizione dei luoghi è sempre illuminata dalla dimensione o sovrascrittura culturale, i luoghi vengono riconosciuti nella loro capacità

di dire qualcosa ai due protagonisti. D'altro canto l'inizio stesso del romanzo è collocabile al di fuori della dimensione turistica, determinato com'è dall'incontro casuale di due personaggi. È proprio la casualità che ci riporta al viaggio classico, al viaggio come storia, alla infinite potenzialità di un viaggio che da sempre l'umanità ha compiuto animata, nella sua versione più nobile, dalla conoscenza. Ovvero il viaggio e l'incontro casuale risponde ad un viaggio interiore di cui quello esteriore diventa una proiezione, o una lettura. Ora proprio questo elemento della casualità e quindi dell'inarrestabile svolgersi di un viaggio come scoperta e conoscenza comporta al tempo stesso l'eliminazione del concetto di verità definitiva, una tematica del tutto moderna. La verità rimane sospesa, quello che la narrazione fornisce è solo come direbbe Amleto, una "hint of truth".

Arrivati a Saint Louis, Jack scopre che il fratello Théo se n'era andato forse in California seguendo una pista che, fino ad un certo punto, coincide con la pista dell'Oregon. Da questo punto in poi il romanzo diventa una saga non tanto della conquista del West quanto delle fatiche e delle tragedie sopportate dai pionieri quanto dagli indiani, combattuti e sterminati nella ben nota battaglia di Wounded Knee. È una rivisitazione reale e letteraria al tempo stesso, sulla scorta degli scrittori americani, delle librerie e dei musei che segnano la via verso San Francisco. Serpeggia lungo il racconto l'idea che il lungo viaggio di allora servisse soprattutto a raggiungere la felicità, nella forma di un terra promessa fertile e generosa. Ed è in fondo proprio la felicità che gradualmente i due protagonisti ritrovano e sentono di aver trovato in quell'estate passata assieme alla ricerca ciascuno di una verità più interiore che esteriore. Al *grand continental divide* la ragazza vuole celebrare facendo l'amore con Jack, ma alla fine non ci riescono. Non è il sesso che tiene uniti i due personaggi. È una qualità che l'autore ricerca con insistenza nel racconto, che coniuga la storia alla dimensione immensa dello spazio, al fascino del movimento e del viaggio che supera l'attrazione

sessuale o meglio la traduce in una dimensione molto più ampia di comunicazione totale, di sentimento che unisce, che rende ragione dello spirito che anima i due protagonisti e che viene trasmesso al lettore. Dopo aver aggiustato la macchina, la compagna di viaggio, Grande Sauterelle, "sorrideva e non diceva nulla. Alla fine l'uomo prese l'asciugamano, un grosso sapone Sunlight e le pulì la faccia, le mani e le braccia. Tutti e due sorridevano beatamente" (p. 229). È una sensazione di profonda umanità che giustifica e permette stravaganze di comportamento, dà il senso agli incontri fortuiti, ricerca la comprensione e la simpatia nelle diverse situazioni, in un mondo privo di eroi tuttavia eroico nella dimensione mitica del viaggio e dell'eterno movimento a cui l'uomo è destinato. Il viaggio avrà fine a San Francisco dove Jack ritroverà il fratello paralizzato, incapace di ricordarsi di lui. La Grande Sauterelle rimarrà a San Francisco, in quella città dove le razze convivono in armonia, dove forse sarebbe riuscita a ritrovare una sua unità interiore e a riconciliarsi con se stessa. Il viaggio per Jack trova la sua vera fine nella sensazione che nell'immensità dell'America esista un luogo segreto in cui gli dei degli indiani e ogni altro dio si ritrovano per illuminargli la strada.

Il libro di Charles Forsdick si presenta come un esame esaustivo degli scritti di Victor Segalen in relazione al concetto di esotismo inteso come un viaggio tra culture diverse. L'importanza di Segalen è apparsa evidente con la pubblicazione delle sue opere complete nel 1995. L'Autore inizia con un esame dei confini variabili del ter-

mine "esotico" sulla base di un attento esame lessicologico a partire dal cinquecento per arrivare alla prima apparizione del termine nel 1845, in contesto romantico. Nella discussione critica contemporanea l'esotismo si collega all'orientalismo di Edward Said e alla problematica politica connessa all'imperialismo storico. Il Nuovo Imperialismo segnerebbe la definitiva scomparsa dell'esotismo dovuta al processo di globalizzazione che porta alla cancellazione dell'"altro" luogo in cui l'esotismo si colloca. Oggi si cercherebbe di mantenere in vita l'idea di un esotismo utopico che trova la sua essenza nell'essere impenetrabile. Lo stesso Segalen avvertiva la presenza di un processo d'erosione dell'esotismo dovuto ad un livellamento entropico iniziato sin dalle prime circumnavigazioni del globo, che avevano eliminato la possibilità dell'"extrême lointain". Oltre ai densi capitoli dedicati alla Polinesia e alla Cina, mi sembra interessante il capitolo che si propone di affrontare la "nuova" pratica dell'esotismo in relazione alla diffusione della seconda legge della termodinamica che descrive il processo entropico. Il concetto di entropia sembra essere stato una paura ossessiva per Segalen. Come si sa il concetto di entropia fu usato per descrivere la decadenza spirituale ed intellettuale della seconda metà dell'ottocento. Un sintomo fu anche la omogeneizzazione culturale connessa all'avvento dei viaggi e del turismo di massa, e dei nuovi mezzi di trasporto che favorirono l'espansione coloniale e comportarono un appiattimento delle specificità culturali descritto da Segalen come entropia. Al pari di Ruskin e di Wordsworth, Segalen fece

parte di un movimento anti-turistico che starebbe alla base di una sensibilità anti-imperialista che avrebbe spinto Segalen ad osservare la Cina in tempi e situazioni preindustriali. Il testo di Segalen rivela pertanto aspetti di modernità per gli spunti che esso fornisce di critica alla tendenza di proporre ovunque un inevitabile eurocentrismo, fatto di abitudini e di oggetti, definito da Samuel Edgerton "omphalos syndrome". È proprio il desiderio di riprodurre la propria "casa" in luoghi del tutto diversi che induce Segalen a sottolineare la concomitanza di turismo e di espansione coloniale imperialistica. Al di sotto dell'idealismo di Thomas Cook (secondo il quale il turismo serviva ad eliminare i conflitti), esistevano dei rapporti di potere e delle dinamiche economiche che a Segalen non sfuggirono. Da queste derivava l'eliminazione o per lo meno l'erosione dell'esotico attraverso un processo di continua marginalizzazione che porterà alla ricerca dei "micro-déserts" ancora inaccessibili all'industria del turismo. Si sottolinea pertanto la volontà di Segalen di mantenere il concetto di differenza radicale piuttosto che di accettare l'idea dell'assimilazione culturale della differenza. Da questo punto di vista Segalen appartiene di diritto alla discussione critica contemporanea che tende a mettere l'accento su ciò che non è presente sulla mappa "imperiale" e utilizza tale "lacuna" per riaffermare la radicalità dell'esotico immergendosi nel "réel". Segalen già indica la moderna volontà di ridisegnare le mappe e con esse di riscrivere la storia ponendo attenzione alle cronache locali e alle mappe indigene del territorio. ■

Postcolonialism has never figured high on the Italian high school syllabus. Despite the inclusion of a handful of long-established, long-acclaimed literary icons, winners of international prizes known also through Italian translations, the panorama was rather bleak<sup>(1)</sup>. Appended at the very end of the textbook, the one section which neither teacher nor student ever got to exploit, with no general introduction, postcolonial texts were presented more as recent developments in the history of British literature than as part of a movement in its own right. Now a spate of new books (*Books and Bookmarks*, *As If*, *The Literary Reader*, *The World Wide Reader*) has tried to redress the question, their authors well aware

POSTCOLONIALISM  
AND TEXTBOOKS

Giovanna Bolcato

that the modular approach and the interdisciplinary topic offer teachers an invaluable occasion to include contemporary literature in the syllabus.

*Books and Bookmarks* is the most simplistic in approach and the most class-oriented. It presents the student with only a dozen authors – again the long-established, most famous ones (Jean Rhys, Chinua Achebe, Patrick White, Margaret Atwood, R.K. Narayan, Anita Desai,

Ben Okri, Nadine Gordimer, J.M. Coetzee, V.S. Naipaul, Derek Walcott, E.K. Brathwaite) – and not necessarily in a postcolonial context – it is the case with Ben Okri, who appears with Wilfred Owen, James Joyce and George Orwell in a section entitled "The End of Myths and Ideals", and with Atwood and Desai, who resurface in the section "The New Woman". The aim is not an exhaustive overview of themes and/or regional literature, but an analysis of the innovative features of the texts selected (with a link to postmodernism) and an introduction to some, selected themes common to postcolonial works. It is a far cry from the same author's previous manual, *Literature and Beyond* (Milano: Loescher 1997), where the postcolo-

nial section was only nine pages long and listed only two writers (Naipaul and Narayan) without as much as an explanation of what "postcolonial writers" meant but for the statement that they gave "voice to the sense of displacement of the people of former colonies seeking a new identity." (p. 172) As usually happens in De Luca's textbooks, the method is inductive, with biographies and literary contexts coming after the textual analysis. The texts selected are easy to read for secondary school students, and the activities that follow are not many, easy to do and fast to correct in class, but never off the mark. The coursebook could easily be used also in classes where the level of English is not exceptionally high, or where literature is not the main emphasis, like a Liceo Tecnologico. The arrangement of the texts in modules and steps with level, prerequisites, objectives and materials clearly stated at the beginning allows even teachers who are not very familiar with the topic and who are not confident enough to construct their own module to approach it in class.

As *If*, the new SEI manual by Mariella Stagi Scarpa and Maria Luisa Pozzi Lolli, consists of a series of books and booklets which can be used independently of each other or of any set textbook. It does not contain a postcolonial section *per se*, but it provides a one-booklet module on Indian fiction in English. Again, it is a great step forward compared to Stagi Scarpa's previous work, *New Literary Labyrinth* (Torino: SEI, 1996), which ended on Fowles and Stoppard and never so much as mentioned non-British literature. The opening is somewhat puzzling for someone interested in postcolonialism, as the first authors listed are Kipling and Forster, but justifiable if one keeps in mind that the module is meant to be used in the last year of secondary school where the subject is British Literature and authors and texts can be resorted to by teachers to build any kind of teaching unit or module. The emphasis is on characters caught between two cultures, uncertain as to their allegiance, and with a limited understanding of what goes on around them. Their texts can thus be considered as an introduction to the main steps in the module, where texts revolve around the oppositions between traditional and contemporary values, and characters whose stories are linked to episodes of (social, historical, personal) transition and who feel unable to belong fully to anywhere.

Following the same policy that presided over the composition of the

*New Literary Labyrinth*, the authors deal with only a few authors (Mulk Raj Anand, Salman Rushdie, Susanna Arundhati Roy, Ruth Praver Jhabvala, Anita Desai), trying to trace the development of Indian fiction in English. Only one novel per author is chosen, presented through four or five texts followed by a battery of exercises and summaries of the plot, so as to guide the students throughout the whole book and analyse it in depth. The

Grazia Cerulli and Elisabetta Cori, Donatella Montini, *The World Wide Reader. Vol. 3: The Twentieth Century / Module G: A History and Anthology of Literatures in English.* Milano, La Nuova Italia / Oxford University Press, 2001

Barbara De Luca and D. J. Ellis, P. Pace, S. Ranzoli, *Books and Bookmarks. Vol. 2B: Reading the Twentieth Century.* Milano, Loescher, 2002

Giannina Perrucchini and Armando Pajalich, *The Literary Reader. Vol. F: After Modernism and Post-Colonial Literatures.* Milano, Principato, 2001

Mariella Stagi Scarpa and Maria Luisa Pozzi Lolli, *As If. Expansion Module E6: "For God's Sake, Open the Universe a Little More!" From the Empire to Independence.* Torino, SEI, 2002

excerpts may not be always easy to read for secondary school students, but the activities are easy – they often consist of grids to fill in, or tick exercises – unlike the ones included in the *New Literary Labyrinth*, and which were proving too challenging for many liceo students, despite the end-product: a thorough analysis of stylistic features and themes.

Things change when we come to two new textbooks where the post-colonial section has been edited by scholars in the field, *The World Wide Reader* vol. 3 (Shaul Bassi and Carmen Concilio), and *The Literary Reader*, vol. F, where both authors and texts selected prove to be more challenging. *The World Wide Reader* does not

present an impressive amount of postcolonial authors (only ten), but it does offer a new and refreshing list, including David Malouf, Jane Urquhart, Jamaica Kincaid and Kamala Das. The section is preceded by a clear and concise overview of British colonialism, cultural stereotypes and some features of postcolonial fiction. The passages are selected because they aptly illustrate one or more of the characteristics stated in the introduction. It is the most cohesive of the modules examined so far, and one that can easily be used even by teachers for a crash course in post-colonial literatures, or as a starting reading list. The follow-up activities, grouped under different headings (narrative techniques, themes, etc.) are sharp, exhaustive and far more challenging than the ones contained in other textbooks. They sometimes force students to re-read the same passage over and over again though, which is a waste of time in case they were done in class, while stating which paragraph or lines are involved would save time. It is true that the texts chosen and the themes they illustrate – deracination, a fear of and the effect of an alien environment on the individual, the collapse of traditional categories as guidelines to an understanding of reality and the inadequacy of language, the articulation of individual identity – are not easy to deal with in themselves. It is also true that contemporary authors are usually studied in the final year of secondary school, often in a Liceo Linguistico, when students are honing their skills for the final exam, and these activities train them in close reading of texts and themes which are not usually included in the syllabus.

The last book examined is *The Literary Reader*, the one which offers the widest selection of authors and texts, including Judith Wright, Leonard Cohen, Athol Fugard, Wole Soyinka and Bob Marley alongside the more well-known White, Gordimer and Atwood. It is aimed not only at the triennio of secondary schools but also at first-level degree university students, which explains why the materials are not arranged in a real, tightly-knit module but are offered to the teacher (or the student) so as to arrange their own path on the topic. This accounts also for the choice to offer, whenever possible, a passage from an essay or a review on the author or on the novel in question as a guideline to a reading of the text. Students are then asked to work on the essay as well, comparing their own findings with what has already

been stated. The range of texts offered is quite wide, from short stories to songs to film scripts. Poems are sometimes juxtaposed to the Italian translation, and at the beginning of the volume the authors provide a series of tests to be used at different steps in the module, according to the instructor's requirements. There is a detailed critical bibliography, and a list of internet sites for each module. Lists of film versions are given for each author, in an attempt to arouse students' interests and to prompt them to read and learn more. The link to visual arts, which figures high in anthologies written specifically for secondary schools, is missing, but there are so many references to the cinematic and the musical arts (some of the texts are songs, and the last module in the volume is devoted to songs), that the lack is not such a drawback after all – except, perhaps, for students who are by now used to colourful images in their schoolbooks. The texts themselves are quite long, often self-contained, but the activities are never too difficult, and neither boring nor long to do. Moreover, they can easily be assigned

as homework even if the text has not been read and analysed in full in the classroom as they often divide / parcel it up in different sections. The section is introduced by a useful summary of the different steps in and of the key dates in English colonialism, and in the postcolonial era.

Barbara De Luca and Mariella Stagi Scarpa are by now household names for secondary school teachers, and this, together with the esteem they enjoy will certainly help the sale of their new textbooks. In a way, their sections on postcolonial authors are the most teacher-friendly, as they resort to familiar names and offer a ready-to-use module that requires little extra reading on the part of the instructor. It remains to be seen whether an intimidating organisation of previous volumes in *Books and Bookmarks* and the limited scope of the *As If* expansion module will be a drawback. The OUP and the Principato volumes are newcomers on the scene of secondary school textbooks, but offer the most refreshing and up-to-date window on non-British contemporary literature. They may require a little more

on the part of the instructor, but they yield so much more especially for those teachers who have a scant knowledge of postcolonial authors and themes. It is only to be hoped that a faulty marketing policy on the part of the wholesalers does not hinder their spread in the classroom and their becoming a household name as well. ■

A quick examination of some recent, widely used anthologies for secondary schools is discomfiting. In Mariella Ansaldo, Graziella Giuli and Maria Gabriella Zanichelli's *The Golden String* (Torino: Petrini Editore, 1998) vol. 3 is entitled *Writers From the English-Speaking World*, but it lists only P.K. Narayan, Nadine Gordimer, Janet Frame and Chinua Achebe, with a three-page general introduction. Marina Spiazzi and Marina Tavella list Alec David Hope, Salman Rushdie, Nadine Gordimer, Chinua Achebe and Derek Walcott under the heading "Commonwealth Authors" without so much as an introduction, even though they provide two pages on Magic Realism in their *Only Connect* (Bologna, Zanichelli, 2000).

**E**rano i primi anni Ottanta, quando uno storico bengalese già piuttosto affermato, Rajnat Guha, iniziava a raccogliere intorno a sé un gruppo di intellettuali alle prime armi – anche loro quasi tutti storici e quasi tutti bengalesi – su un progetto semplice e ambizioso, come un dito puntato verso la luna: riscrivere la storia dell'India coloniale e della sua (fallita) transizione postcoloniale. Un'operazione "revisionista", quindi, che intendeva restituire ruolo e peso al soggetto rimosso dalla storiografia ufficiale dell'India coloniale, definito cumulativamente, con esplicito riferimento a Gramsci, come "subalterno". Da qui, non solo il nome del progetto, ma anche il suo manifesto teorico/politico, il senso generale di un'operazione che, in un gioco di cerchi concentrici, porta gli storici stessi a definirsi/identificarsi come subalterni.

Col tempo il progetto è cresciuto, e molti degli autori coinvolti sin dagli inizi sono divenuti tra le voci più autorevoli del dibattito postcoloniale: Partha Chatterjee e Dipesh Chakrabarty, per fare solo due nomi, oltre a Gayatri Spivak, se se ne riconosce la presenza decisiva, laterale e critica. Oggi i *Subaltern studies* costituiscono con ogni probabilità la prospettiva

Ranjit Guha, Gayatri Spivak, *Subaltern Studies. Modernità e (post)colonialismo*, a cura di Sandro Mezzadra, Verona, Ombre corte, 2002, pp. 143

Federico Rahola

storiografica più innovativa degli ultimi anni: un "laboratorio" che ha contribuito in modo decisivo ad abbattere confini disciplinari, affluendo nell'eterogeneo crocevia della critica postcoloniale, e che ci restituisce un'ulteriore ramificazione di quella complessa genealogia del presente globale che il colonialismo – la sua violenza originaria, "materiale ed epistemica" – impone di leggere come decentrata, "sprovincializzata" dai parametri esclusivi di una storia rappresentabile solo su coordinate euro-occidentali.

Di tutto ciò in Italia si è parlato poco o nulla, nel più generale ritardo di ricezione che caratterizza tutta la produzione postcoloniale. A rimediare a questo *lag* provvede oggi Ombre corte con questa raccolta curata e presentata da Sandro Mezzadra che

comprende un'introduzione agli studi subalterni di Edward Said, due saggi centrali di Guha e un intervento, complesso quanto stimolante, di Spivak: un piccolo volume che ha il grande merito di risolvere l'oggettiva impossibilità di riassumere l'esteso percorso complessivo dei *Subaltern studies* collocandoci direttamente nel dibattito che al suo interno si solleva.

Se infatti la dichiarazione di intenti di Guha suonava immediata, il progetto andava consapevolmente incontro a nodi teorici e metodologici non da poco. Cerchiamo di capire perché.

Il discorso "subalterno" si articola perlomeno su due piani sequenziali: innanzitutto la necessità di riscrivere la storia di un fallimento (quello "della nazione indiana di parlare a nome del popolo") i cui effetti perdurano drammaticamente nel presente; e quindi – in un passaggio logico immediato – l'esigenza politica di cogliere, nella lunga transizione dal Raj al suo post, la presenza, il ruolo e la voce del soggetto che è stato cancellato da ogni narrazione di quel processo. Si trattava insomma di infrangere l'unitarietà escludente della versione storica ufficiale, nazionalista e coloniale – quella progressione lineare replicata all'infinito che vede gli inglesi traghettare l'India alla moder-



nità e la borghesia indiana guidare il popolo verso l'indipendenza – e di farlo recuperando dalle fonti a disposizione (e cioè ancora dai discorsi dominanti) i sintomi di una presenza ininterrotta e scomoda. In altre parole, di “decostruire” (così suggerisce Spivak) quella dimensione “omogenea e vuota” che Walter Benjamin attribuiva al tempo artificiale dello storicismo, aprendo il campo ai tempi eterogenei e plurali dei subalterni.

Ora, è essenzialmente attorno alla figura stessa del subalterno che si annidano i principali problemi. A cominciare dalla sua possibile definizione: come pensare il subalterno nei termini “convenzionali” di un soggetto politico? Come recuperare e dove collocare direttamente la sua voce e la sua *agency*?

Guha, nei due saggi raccolti nel volume (“Su alcuni aspetti della storiografia dell'India coloniale”, e soprattutto “La prosa della controinsurrezione”) ritorna più volte sulla questione. Il primo intervento ribadisce gli intenti generali del progetto, la necessità/difficoltà di doversi misurare con una storia controfattuale, che c'è stata ma che non si è data in quanto Storia, e la cui assenza costituisce “la problematica centrale della storiografia indiana coloniale”. Lo scacco qui non è ovviamente solo storiografico ma anche politico, e i due livelli diventano inseparabili: subalterno finisce così per delineare tanto il soggetto irrappresentato (e cioè i *peasants* in continua rivolta dall'inizio della dominazione coloniale) quanto lo storico che tenta di riscriverne il ruolo. Il secondo saggio definisce invece le possibilità di rappresentare/restituire

la voce subalterna. Una voce negata la cui presenza risuona però come motore represso della lotta anti-coloniale e della reazione coloniale, traccia che viene catturata semioticamente nei lapsus, negli spazi bianchi del discorso coloniale e di quello nazionalista.

Il principale limite che incombe sul tentativo di Guha e di molti altri autori “subaltern” sembra consistere proprio nell'essenzialità di un soggetto definibile solo per differenza (“chiunque non appartenga all'élite”), la cui voce risulta artificioso, dissimulazione di un'impossibile parola presente. Ed è nel ricorso apparentemente senza remore a parole oggi “impronunciabili” come “soggetto” e “coscienza” che la critica subalterna presta il fianco alle principali obiezioni, riprese anche da Spivak in un saggio famoso (*Can the subaltern speak?*) apparso nel secondo numero dell'omonima e gloriosa rivista del gruppo bengalese. Non a caso, però, chi ha curato il volume sceglie un secondo successivo intervento di Spivak in cui l'autrice problematizza ulteriormente la propria posizione. L'esito è decisamente meno scettico, cogliendo nella sovrapposizione a prima vista incongrua tra procedure analitiche proprie dello strutturalismo e riferimenti teorici che invece alludono all'anti-umanesimo poststrutturalista (da Propp, Vygotsky, Barthes e Greimas a Althusser, Foucault e Derrida, con la morte del soggetto nel cuore), gli effetti di un'operazione più complessa, che Spivak non esita a definire di decostruzione: qui i confini stessi dell'opposizione tra il collettivo di storici e il loro oggetto di ricerca, così come le continuità del discorso di Guha e

soci e quello dei “loro modelli anti-umanistici” occidentali, finiscono per ridisegnarsi in uno spazio inedito (ciò che altrove Spivak definisce come “catacretico”), segnato da un'eterogeneità irriducibile. Da una differenza, cioè, che diventa elemento che non torna: quella per cui lo stesso lavoro di Foucault, decisivo nel definire gli effetti di assoggettamento e di cancellazione del soggetto da parte del potere moderno, risulta perlomeno “una versione auto-ristretta dell'Occidente”, ignorando quanto essa stessa sia il prodotto/sintomo di una storia più grande, incomprensibile se non si guarda al di là dell'Oceano, nello specifico *time-lag* della modernità coloniale. Ancora una volta riecheggiano le parole di Rushdie in *Versetti Satanic*, sulla difficoltà degli inglesi a comprendere la loro storia contemporanea, dal momento che “accadde lontano da loro”. Ed è in questa distanza dal sé, “naturale” per il subalterno (perché imposta, subita), e un po' meno per l'individuo occidentale, che secondo Spivak può emergere il significato “non solo del sé per gli altri, ma anche del sé per il sé.” È dall'irriducibile differenza del conflitto, dalle mille sollevazioni che hanno costellato la storia del Raj e che l'indipendenza non ha potuto spazzare via, che diventa possibile recuperare una soggettività e una voce (intesa come luogo di erranza, scrittura che si oppone alla parola e alla lingua). In altre parole, che il subalterno si pone come soggetto – nelle pagine di Guha, nello squallore (comunque “ricco”) del presente post-coloniale indiano, nella voce dei subalterni del presente globale. ■



# Africa

Il terzo romanzo di Elleke Boehmer *Bloodlines* è stato pubblicato nel 2000 da David Philip in Sudafrica, ed è apparso all'inizio del 2001 in Gran Bretagna. Nata in Sudafrica da genitori olandesi e attualmente residente in Inghilterra, dove insegna letterature coloniali e postcoloniali all'Università di Nottigham, Trent, Boehmer, con questo romanzo, sembra mostrare come la sua scrittura si sia sviluppata, per certi versi, parallelamente alla storia politica del Sudafrica degli ultimi anni. Nell'arco di dieci anni, ovvero dal 1990 quando è stato pubblicato il primo romanzo *Screens against the Sky* (che fu segnalato per il David Higham Award), passando per *An Immaculate Figure* del 1993 (recensito su *Il Tolomeo* 2, 1996, pp. 38-9), fino a *Bloodlines*, le figure femminili protagoniste si sono evolute dall'inconsapevolezza propria della bellezza "immacolata" alla consapevolezza, dal distacco al coinvolgimento politico, dal rifiuto al tentativo di comprensione dell'altro. Dall'inevitabile separazione che si trova nei primi due romanzi tra il Sudafrica dominato dall'apartheid della minoranza bianca e il mondo della gente di colore, in *Bloodlines* si passa ad un tentativo di dialogo determinato, inizialmente, dalla volontà di una delle protagoniste, Anthea Hardy (giornalista bianca) di capire il punto di vista dell'altra, Dora Makken (donna di colore e madre del giovane Joseph che ha messo a punto l'attentato in cui il fidanzato di Anthea, Duncan Fergusson, ha perso la vita).

Anthea deve scrivere il resoconto dell'attentato per un giornale, ma non riesce a separare la propria prospettiva coinvolta nella faccenda dallo sguardo giornalistico distaccato e critico: quale punto di vista adottare? Nel tentativo di mettere insieme i frammenti della storia per capire i motivi del gesto terroristico, Anthea incontra Dora, anche lei alla ricerca di

Elleke Boehmer,  
*Bloodlines*, Cape Town,  
David Philip Publishers,  
2000, pp. 278

Claudia Gualtieri

chiarimenti. Attraverso una ricerca d'archivio, si svelano ad Anthea alcuni particolari segreti della vita passata della famiglia Makken. Un resoconto di un'infermiera inglese nella guerra boera, Kathleen Gort, parla di Joseph Macken (il nonno di Dora), un sabotatore irlandese che ha partecipato alla guerra boera contro gli inglesi, e della sua amante di colore, Dollie (la nonna di Dora), che lavorava come serva in una fattoria boera. Se, da una parte, come dice Moira Lovell nella sua recensione a *Bloodlines*, questi particolari rivelano come idealismo e sabotaggio siano portati nel sangue degli appartenenti alla famiglia Makken, dall'altra parte, questi dettagli aiutano a ricostruire il passato e ad illuminare il presente attraverso, soprattutto, le figure femminili. Anthea e Dora si trovano unite dallo stesso desiderio di comprendere il presente attraverso una rivisitazione del passato. L'evolversi della loro relazione da un'iniziale ostilità all'accettazione reciproca, che si dipana attraverso dialoghi intensi, è uno degli aspetti più interessanti del romanzo. Parallelamente alla storia personale e familiare delle due protagoniste si narra anche la storia imperialista del Sudafrica: dalla guerra anglo-boera alla recente elezione alla presidenza di Nelson Mandela. L'attentato di cui si parla, infatti, ha luogo davanti ad un supermercato di Durban proprio in questo periodo ed è un attacco alle speranze e alle aspettative del nuovo Sudafrica. Da questo, però, emerge

una visione di speranza che è espressa attraverso una rete di interrelazioni personali, legami politici (si narra anche della partecipazione degli irlandesi alla guerra anglo-boera) e attraverso la ricostruzione della storia e delle storie.

I due mondi del bianco e del nero, del dentro e del fuori, che i primi due romanzi di Boehmer avevano costruito in termini di isolamento individuale dei bianchi, del loro voluto distacco dalle problematiche politiche, dei loro sogni di evasione e della loro esclusione dalle lotte politiche della gente di colore, in *Bloodlines* si incontrano e comunicano. Nel 1995, dopo le elezioni libere in Sudafrica, Boehmer aveva scritto "27 April 1994" che si concludeva affermando come il cambiamento politico avrebbe probabilmente portato anche un cambiamento nella scena letteraria. Proprio su questo argomento, nello stesso anno, Boehmer aveva pubblicato un saggio critico "What will they read now? The loosening of the novel after the struggle against apartheid" nel quale si domandava quale sarebbe stata la produzione letteraria nel Sudafrica post-apartheid. Esaminando alcuni romanzi di J. M. Coetzee, Mongane Serote, Nadine Gordimer ed altri, Boehmer si domandava se la nuova scrittura si sarebbe affrancata dai modelli europei occidentali per produrre romanzi sull'esempio di *Mhudi* (1930) di Sol Plaatje o di *The Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner, le cui conclusioni, come scrive Boehmer, "are openings out", "pose the question of the future", sono "an invitation to speculation, to a freeing of words".

Se questa è la direzione del nuovo romanzo sudafricano, allora probabilmente i personaggi di Sylvie e Annemarie Rudolph in *Screens Against the Sky*, e di Rosandra White in *An Immaculate Figure* appartengono ad una storia e ad una scrittura passate. Le

figure femminili dei romanzi di Elleke Boehmer, infatti, sono cambiate come lo è la storia del Sudafrica. Possiamo leggere *Screens against the Sky* come la narrazione del voluto isolamento della minoranza bianca (nei personaggi di Sylvie e Annemarie) e del loro sprezzante distacco dalla gente di colore nel Sudafrica dell'apartheid. E possiamo leggere *An Immaculate Figure* come il racconto dell'ignoranza politica (nel personaggio di Rosandra) e del disinteresse delle giovani generazioni bianche nel Sudafrica dell'apartheid. Diversamente, riscon-

triamo nei personaggi di Anthea e Dora in *Bloodlines* un cambiamento dal disinteresse alla partecipazione, dall'esclusione all'incontro, da un punto morto and un nuovo inizio.

A pagina 51 si legge: "The picture was so familiar that for some moments she very nearly did not see, overlooked, the difference, now becoming sharper in this stark black-and-white photograph, the difference of skin. [...] The mother of the bomber, the source of her pain, standing at the front door in her apron like any other township woman. Like any other woman. How to

make sense of this? Place a piece here, a piece there? How to attach things together: this stricken figure, her own private grief?"

*When shock cracker open an ordinary day.*

*But from the other side of the story.*

A buzz then seemed to come into her fingers, a pressure in her forehead. No, this was not a perverse or voyeuristic gloating – see, the other side is afflicted also. Something could emerge from this, she was suddenly sure, a new understanding, a seeing differently." ■

Fertili sono gli incroci della letteratura africana, fertilissimo è questo volume di cui è difficile rendere conto nel breve spazio di una recensione. Obiettivo dell'autore è dimostrare come la prosa, la poesia e il dramma dell'Africa occidentale anglofona siano sempre più portate a modificarsi a vicenda, oltrepassando i confini del genere letterario e grazie a un "high degree of incorporativeness" ispirato dalla vocazione al sincretismo di molte culture africane. Il suo campo d'indagine d'elezione è la letteratura del Ghana, paese dove Deandrea ha compiuto ricerche che si capiscono intense ed appassionante, ma esempi centrali sono tratti anche dalla Nigeria e dalla Sierra Leone. È grazie alle numerose interviste, ad esempio, che possiamo ascoltare direttamente le voci di molti autori, spesso impegnati anche sul versante critico.

La prima delle tre sezioni è dedicata alla prosa, che viene analizzata secondo una prospettiva diacronica che ne segue la crescente liricizzazione. Si parte prevedibilmente dall'opera pionieristica di Amos Tutuola, che incorporando forme orali della propria tradizione destabilizza l'inglese. Ma è con gli anni '70 che si avverte uno sperimentalismo più deciso, grazie a Ayi Kwei Armah, nei cui romanzi introduce importanti innovazioni come un narratore in prima persona plurale (*Two Thousand Seasons*, 1973) e una mescolanza di mito, storia, filosofia e politica. È già con questo primo esempio che Deandrea saggia la difficoltà di applicare certe categorie generiche – in questo caso quelle di Bachtin – allo specifico africano. Al critico interessa infatti dimostrare come ogni autore, nella sua irripetibile vicenda biografica, abbia costruito la propria arte attraverso percorsi personali unici, esposti alle influenze e ispirazioni più disparate. Lo stile versatile della scrittrice Ama Ata

Pietro Deandrea, *Fertile Crossings. Metamorphoses of Genre in Anglophone West African Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2002, pp. 293

Shaul Bassi

Aidoo è indirizzato alla ricostruzione di un'atmosfera comunitaria e alla sfida di un'idea lineare della narrativa, capace di incorporare forme poetiche e di continui cambiamenti di narratore, alla ricerca di una forma adeguata ad esprimere le esperienze di alienazione del soggetto neocoloniale africano. L'apice della liricizzazione della prosa avviene con l'opera *This Earth, My Brother* (1971) di Kofi Awoonor, testo polifonico di difficile catalogazione.

Dopo questi primi esempi, con gli anni '80 e i primi anni '90 si assiste all'esplosione del realismo magico, un'etichetta che Deandrea investiga preliminarmente per dimostrare come i tre autori africani da lui presi in considerazione – Ben Okri, Syl Cheney-Coker e Kojo Laing – si lascino difficilmente accomunare dalle consuete definizioni teoriche di un modo letterario troppo spesso adoperato come una più sofisticata versione dell'esotico. Qui viene sottolineata piuttosto la "generic porosity" del romanzo. Con *Astonishing the Gods* di Okri e due romanzi di Kojo Laing, Deandrea vede un oltrepassamento del realismo magico, in direzione di narrative utopiche e/o distopiche che rimangono comunque fenomeni isolati (e critici) in un panorama narrativo prevalentemente votato al realismo.

Se la prosa tende alla poesia, la seconda sezione del libro mostra

come negli ultimi trent'anni la poesia tenda sempre più alla teatralità, o meglio alla centralità della voce che parla, recita, canta, grida. Ispiratore in questo senso è stato il ghanese Atukwei Okai, del quale si ricordano gli anni formativi nell'Unione Sovietica post-staliniana. L'esposizione a una poesia recitata pubblicamente e le memorie infantili della musica e del canto africano diventano due influenze tra le quali non è possibile tracciare una netta linea di demarcazione. Al ritorno in Ghana Okai comincia a produrre poesia in un linguaggio che Deandrea definisce "acrobatico" e che è stato oggetto di grandi controversie a causa di quello che molti critici hanno visto come un sacrificio del senso a favore dell'effetto sonoro. Una teorizzazione della poesia come performance si deve invece a un altro poeta, Kofi Anyidoho, che classifica tre livelli diversi di resa poetica. Il più interessante è l'ultimo, la poesia come Arte Totale, che vede l'autore abbandonare il controllo della performance a favore di altri artisti (attori, cantanti, mimi, musicisti, etc.) trasformando una poesia in una produzione drammatica di vasta scala. Opere di questo tipo sono state scritte da Anyidoho stesso e da Kobena Eyi Acquah, con Kojo Gynaye Kyei come possibile precursore. In conclusione Deandrea medita sul rapporto circolare che esiste tra poesia scritta e performance, che da un lato si oppone alla nozione che la stampa sia, alla maniera occidentale, l'esito finale della composizione poetica e dall'altro vede una difficoltà alla pubblicazione da parte di troppi poeti africani.

La terza sezione del libro affronta il teatro, caratterizzato da una "incorporazione multipla" o una "contaminazione multiforme". La figura dominante sulla scena è quella di Efua Sutherland, che rivoluzionò il dramma ghanese, fondando teatri e com-



pagnie e cercando nelle sue opere un difficile equilibrio tra dramma letterario e forme letterarie e liberando il teatro africano dalla sua fissazione sulla forma europea. Sua opera esemplare è *The Marriage of Anansewa* (1975), basata sul recupero della figura tradizionale del *trickster*. L'altro commediografo preso in considerazione è Mohammed ben Abdallah, figura ingiustamente trascurata a parere di Deandrea, di cui viene illustrata la ricerca di un teatro africano che avviene anche grazie all'intervento "catalizzante" di importanti influenze europee – Boal, Brook, Brecht – che vanno poi a interagire con il patrimonio tradizionale, dal dramma cerimoniale a quello narrativo.

Una questione che attraversa l'intera opera è quella del rapporto tra autori e pubblico, segnata dalle critiche avanzate a molti esperimenti letterari visti come arcani ed elitari. Una risposta a questa posizione si ha da Cheney-Coker che parla di una letteratura capace di trascendere le contingenze politiche, senza però astrarsi da esse.

Non è un caso, nota Deandrea, che molti autori abbiano cercato di scrivere letteratura per l'infanzia, cercando di collegarsi anche ai lettori più apparentemente distanti dalla produzione alta.

Dal punto di vista metodologico il libro prende posizione contro il canone teorico "postcoloniale". In effetti la teoria postcoloniale è attraversata da una contraddizione: se la sua spinta centrifuga cerca di svincolare un'epistemologia che si vuole universalizzante dai suoi presupposti eurocentrici, la sua natura di teoria contiene una spinta centripeta che tende a sacrificare le singolarità dei vari contesti ex-coloniali a favore di concetti sempre più generalizzanti. È quindi condivisibile la critica volta ai vari Bhabha e Said che privilegiano lo spazio metropolitano occidentale multi-etnico come quello in cui si produce di preferenza quella cultura ibrida e interstiziale teorizzata come caratteristica dell'era postcoloniale. Come è difficile dissentire dall'osservazione che la let-

teratura africana, salvo pochi esempi (vedi Achebe), risulta marginalizzata nelle più celebri teorizzazioni post-coloniali. Meno convincente, forse, è la riduzione del poststrutturalismo alla sua variante letterario-testualista e la sua conseguente presunta inapplicabilità a una letteratura africana così fortemente implicata nel suo contesto storico-politico. In effetti la decostruzione applicata a discorsi filosofici e politici occidentali, e non come celebrazione della inarrestabile deriva del senso, non può non avere importanti conseguenze per qualsiasi prodotto culturale ancorato, anche solo linguisticamente, all'Europa.

E per finire torniamo al principio del libro, per fare nostro l'auspicio di Deandrea, il quale presenta il suo studio come un contributo alla conoscenza dell'Africa, nella consapevolezza di quanto il suo – nostro – paese sia largamente ignorante della cultura di quel continente che pure è così importante per il futuro multiculturalità dell'Italia. ■

Tutte le storie sono una storia sola, il cui tema centrale è l'amore. E se le storie sembrano diverse, è solo perché nei loro viaggi i singoli protagonisti seguono vie distinte per arrivare tutti alla propria destinazione finale. ... Tutte le storie ... celebrano, in termini elegiaci, le fonti vergini dell'energia, dell'umanità di uomini e donne.

Questa riflessione in chiusura di *Doni* (1993) descrive perfettamente l'impianto narrativo e l'intento principale del bel romanzo di Nuruddin Farah, uscito in traduzione italiana per i tipi delle Edizioni Frassinelli (Milano, 2001). Al centro della narrazione è una storia d'amore, il racconto della nascita titubante e gioiosa di un rapporto maturo nel contesto di una Mogadiscio contemporanea percettibilmente devastata dalla crisi politica ed economica. Forte e potente è il flusso d'energia che scorre sotto la pelle dei protagonisti attraverso pensieri, esperienze, sogni e appaganti affinità elettive. Ma se è vero che l'amore è l'elemento narrativo centrale, va detto che il romanzo di Farah, come anticipato nel titolo, offre occasioni molteplici di riflessione sul dare e sul ricevere – sul *dono* per l'appunto – che riguardano non solo il rapporto privato fra un uomo e una donna, ma si estendono ai loro rapporti familiari, alla cultura

Nuruddin Farah,  
*Doni*, Milano, Edizioni  
Frassinelli, 2001,  
pp. 404

Annalisa Oboe

e alla nazione cui appartengono, e alla collocazione internazionale di quest'ultima. È quindi un'opera ricca e complessa, un contributo di valore sia per chi guarda con attenzione all'Africa, sia per chi apprezza la narrativa d'impronta internazionale, la scrittura ibrida di chi si colloca, per destino e per scelta, all'incrocio di più culture.

Farah è un autore di origine somala che per ragioni politiche ha vissuto a lungo in esilio, esponendosi a molteplici influssi culturali che si ritrovano sedimentati nella sua scrittura e sapientemente intrecciati a una matrice afro-arabo-indiana ereditata per nascita ed educazione. La miscela è al contempo bilanciata ed esplosiva, e produce opere in inglese che si distinguono per originalità e forza nel panorama letterario contemporaneo. *Doni* è il volume centrale, e il primo tradotto in italiano, di una trilogia intitolata *Blood in the Sun* (Sangue al sole), iniziata con *Maps*

(Mappe) nel 1986 e conclusa nel 1998 con *Segreti*, recentemente pubblicato da Frassinelli.

Al centro del romanzo sta un'intensa figura femminile, Duniya, che assomiglia a altre donne presenti nei romanzi di Farah: è la donna matura e con figli, più volte sposata e ancora legata mani e piedi dalle regole della tradizione patriarcale, nonostante i 35 anni e un'occupazione soddisfacente. Duniya non è mai padrona di se stessa, ma sempre proprietà di qualcun altro – del padre, dell'anziano marito cui è stata "donata", di fratelli e fratellastri. La sua vita da sempre dipende dalla "generosità" e dall'aiuto di qualche figura maschile. Tuttavia, consapevole del fatto che un regalo costringe chi lo riceve a dare in cambio qualcosa, Duniya guarda con sospetto a coloro che sono generosi con lei o con i suoi figli. L'atteggiamento è chiaro fin dall'inizio del romanzo, quando accetta riluttante un passaggio in macchina da Bosaaso, il suo futuro compagno, e nel tentativo di spiegare perché è così restia ad accettare ciò che gli altri le offrono prende a esempio la dipendenza della Somalia dagli aiuti internazionali:

"la generosità gratuita riesce sempre a farti sentire in obbligo, a farti cadere nella trappola della dipendenza. Tu che ne sai certo più di me, non trovi che noi popoli del Terzo Mondo abbiamo perso il nostro orgoglio e la

capacità di contare su noi stessi proprio a causa dei cosiddetti aiuti, che, pur non richiesti, continuiamo a ricevere dal cosiddetto Primo Mondo?"

L'amore fra i due, disinteressato e non sollecitato, collega il significato del "dono" alla costruzione dell'identità personale, e nel romanzo Duniya riesce a trovare un equilibrio psicologico fra indipendenza e connessione, fra il dono fatto e il dono ricevuto, sia nel rapporto di coppia che in famiglia. Questa soluzione positiva del dilemma personale diventa un commento obliquo sui "doni" politicamente ed economicamente motivati dei paesi ricchi a quelli più poveri.

Farah mutua da Marcel Mauss i tre momenti fondamentali impliciti nell'atto del dono, "dare, ricevere, ricambiare", che caratterizzano e bilanciano rapporti sereni fra perso-

ne e gruppi sociali. Come Duniya, la Somalia dipende per la propria sopravvivenza dall'aiuto esterno, ma se i meccanismi del dono mantengono un valore forte a livello di storia personale, non funzionano più, o non sono più accettabili, nel contesto africano: l'imposizione di un obbligo in chi riceve è, secondo Farah, la motivazione principale dei donatori stranieri che "investono" in Africa. E ciò che l'Africa perde in questo vincolo è molto più di quanto guadagna, perché la dipendenza della povertà coincide con la progressiva erosione della dignità e dell'orgoglio africano e, inoltre, sostiene la dittatura: gli aiuti internazionali infatti creano un cuscinetto fra chi governa e la società civile, bloccando il confronto necessario alla vita politica e alla crescita del paese.

Ma l'atteggiamento critico avanzato nel romanzo riguarda anche l'Africa, che riceve e anzi richiede aiuti, abrogando implicitamente nell'atto del mendicare l'obbligo di ricambiare insito nell'etica del dono e distruggendo il significato originario del *potlac*. Farah prende qui in prestito un termine usato dai nativi americani della costa settentrionale del Pacifico per definire un dono rituale atto a creare e consolidare rapporti sociali: così facendo recupera un elemento culturale proveniente da altre realtà etniche che può diventare significativo nel contesto africano, e al contempo dà a noi lettori la possibilità di capire – per estensione – come funziona la sua scrittura, che cresce sulla contaminazione e sul dialogo fra testi, lingue e tradizioni narrative diverse. ■

Da più di un decennio, il sempre essenziale teatro di Fugard si è fatto umile ed elegiaco, rimodulando temi maggiori della sua produzione lungo la variante della Riconciliazione – come la Storia recente del Sud Africa *esige*.

I suoi tre testi più recenti – *Valley Song* (pubbl. 1996), *Captain's Tiger* (1997) e *Sorrows and Rejoicings* (2002) – sono accomunati dalla presenza in scena di una coppia peculiare: uno scrittore (che negli ultimi due casi appare sia da giovane che da vecchio) e un/una giovane. Se in *Captain's Tiger* la figura dello scrittore è spudoratamente autobiografica, negli altri due testi questa è più sfumatamente allegorica del ruolo dell'intellettuale (sudafricano, ma non solo) e dei suoi traumi e doveri, figura già prima modulata in molti drammi, per esempio in *Dimetos* (1977), *Master Harold... and the "boys"* (1983), *My Children! My Africa!* (1990). *My Life* (1996), frutto di un workshop, è invece esplicito sulla centralità dei giovani come eredi di Storia collettiva e promotori di Storia "Nuova".

In *Sorrows and Rejoicings*, un ex poeta afrikaner, oppositore dell'apartheid, prima bandito dal Governo e poi autoesiliatosi a Londra, è tornato a morire nel suo Karoo con due residue speranze: giungere a festeggiare il nuovo millennio (emblematico di un'epoca nuova in un Sud Africa "Nuovo"), e riabbracciare la figlia avuta dalla giovanile storia d'amore con l'inservente mulatta. Queste due donne e la legittima anglicizzata consorte dello scrittore, sono di ritorno dal funerale: è attraverso i loro ricordi che appare in scena anche l'uomo (e

Athol Fugard, *Sorrows and Rejoicings*, New York, Theatre Communication Group, 2002

Armando Pajalich

quindi un quarto attore: cosa rara nel teatro di Fugard che di solito di attori ne comporta solo due o tre).

Lo scavo nel passato si realizza con tristezza elegantemente trattenuata, d'un fiato, senza divisioni in scene, nella stanza nel Karoo dove l'uomo tornò a morire. Molti dettagli sono un po' dei clichés – chiodi troppo battuti e già entrati nel muro del canone fugariano – o tali sono almeno per chi conosce il suo teatro. Eppure riescono a non annoiare e a fare riflettere, come dimostrano le frequenti rappresentazioni di questo testo che dal maggio 2001 ha calcato le scene di molti teatri americani e inglesi. Come per gli altri testi recenti, si tratta comunque di drammaturgia molto scarna, poco appetibile e quindi poco commerciale. Il grande drammaturgo ha forse infilato un angusto vicolo cieco (nonostante le evocazioni del Karoo e dell'oceano)? O si sta concedendo lo sfizio costoso di crear teatro che non abbisogna di facili guadagni e rumorosi consensi?

In realtà, Fugard coglie l'occasione per far dire ai propri personaggi che nel "Nuovo" Sud Africa le disuguaglianze continuano più o meno come prima, che i rancori non sono

seppellibili con una spatola di voti, che le donne sono fra le vittime più marcate dalle cicatrici della Storia. Fugard riflette nuovamente sulle esigenze che la Storia impone all'intellettuale, fino a spogliarlo della creatività e spingerlo nella degradazione, familiare e artistica, più fallimentare. Il drammaturgo insinua che fra le vittime del "Vecchio" Sud Africa ci sono anche tutti quelli le cui esigenze personali furono *impedite* (parola importante nel teatro di Fugard) dalle richieste "pubbliche" e collettive che avevano abbracciato e portato avanti: vittime meno evidenti, meno grandiose, anche perché fallimentari e pasticione, ma non meno degne di una elegia poetica e soffusa.

Se i testi che vedevano la Riconciliazione come possibilità imminente (*Playland*, 1993) la illuminavano di incerta gioia luminosa, quelli che hanno a che fare con la Riconciliazione nel dopo-elezioni sembrano snerbati, privi di energie gioiose. Il poeta protagonista di questo dramma non ottiene l'incontro riappacificante con la figlia e non arriva al millennio. Le sue poesie sono andate bruciate. Le sue due donne lo ricordano con amore ma ne scoprono anche clamorose bugie e tremende debolezze. La figlia abbandonata gli ha rifiutato l'abbraccio anche in punto di morte.

Eppure, questi testi recenti hanno una loro poesia (anche nelle potenzialità della messa in scena) e aggiungono colori all'arco della visione che il teatro di Fugard sta cercando di completare: per quasi mezzo secolo il suo tema-freccia è stato il Sogno e la

difficoltà di Sognare quando la Storia collettiva imperversa. Quale miglior emblema di tal Sogno impossibile se non l'esilio? Esilio che sia King Lear sia Prospero – entrambi alle prese con figlie amate e in qualche modo tradite – portarono sulla scena, ma presentato da Fugard non attraverso duchi o monarchi bensì tramite piccoli intellettuali come me o voi. (E su come l'esilio immaialisca basta ricordare *A Place with the Pigs*, 1988, e *Dimetos*, il cui protagonista afferma: "Time stinks. Time stinks!").

Il vecchio Fugard è sempre più delicato e raffinato. Basterebbe paragonare la funzione scenica dello *stink-wood table* (già il nome del legno ha così tante implicazioni) – al centro sempre della scena ed emblematico di una Storia che continua nonostante il passare di protagonisti e compare – con l'altrettanto emblematico pianoforte di *The Piano Lesson* (1990, pure una storia anche di madri e di figlie) di quell'"allievo" di Fugard che è un altro grande drammaturgo, il nero americano August Wilson. Quel

pianoforte, al confronto, è troppo melodrammatico, insistente, enfatico. Il tavolo di una varietà locale di noce, ma anche "di legno che puzza", è lì, e lì resta, senza evocare fantasmi, improbabili ricchezze o facili univoche valenze (come invece fa l'altrettanto lucidato pianoforte di Wilson). Forse ogni spettatore immagina che la figlia che "non amò" il padre e che tanto rimprovera la madre per avere lucidato su quel tavolo ricordi inutili e frustranti, continuerà – proprio lei! – a lucidare quel tavolo con amore. Ma Fugard non ce lo dice, lo lascia trasparire indirettamente attraverso le psicologie delineaate con umana precisione. È la leggerezza del tocco del vecchio Fugard ciò che più mi pare affascinante: non è più né novità sperimentale, né originalità tragica, né profondità di protesta, ma leggerezza di saggezza e di ultimi respiri.

*Sorrows and Rejoicings* suggerisce che la Storia non è solo nel presente, e che il passato continua a gravare soprattutto sulle spalle di persone che, essendo le più sensibili, sono

anche le più fragili: se il "Nuovo" è forse possibile per i giovani, per i vecchi come per i giovani dimenticare è impossibile. Ecco allora il senso della peculiare coppia di agonisti di cui all'inizio si parlava. Passato e Futuro si confrontano in scena senza che ci possa essere alcun vincitore. E, almeno in questo testo, i due agonisti non si parlano e non si abbracciano: se la Riconciliazione è nei cuori, non è nei gesti e nelle parole ma nei loro trasparenti silenzi.

Il nostro vecchio drammaturgo non accettò l'esilio. Ma, di frustrazioni, impotenze, silenzi, dubbi su modi di amare l'unica figlia, scissioni fra donne altrettanto amate, incapacità di scrivere e forse di amare, alcolismi, voglia di lasciar perdere tutto e tutti, ne ha veramente vissuti: in tal senso, affiora e risplende anche in questo testo – come sempre nel suo teatro – una sottile vena autobiografica.

Sottile... elegante... delicato... pure non sarà per questi drammi di vecchiaia che Fugard verrà un giorno ricordato... ■

**R**epresentations of West Africa as Exotic in British Colonial Travel Writing explores the category of the 'exotic' in colonial discourse with reference to a broad range of nineteenth-century travellers' writing by British and native-born West Africans.

The book opens with a detailed and brilliant introduction analysing the nature of what is generally called 'the exotic' and examining its statute within the frame of the colonial encounter between Europe and Africa. Gualtieri's conceptualisation of the 'exotic' is based on the notions of 'wonder' and 'difference'. The former is considered as a strategy of knowledge – 'wonder-oriented-to-knowledge' – which characterises a culture's dialogic attitude to new encounters, the latter is regarded as a concern which sustains racial and national identity. It is interesting to see how the exotic gaze served well the aims and not only the cultural, but also the political, objectives of coloniality, while satisfying the aesthetic and existential needs of the European world expanding through exploration, conquest and adventure. This introduction is based on a serious, thorough knowledge of what has been said and written on the subject and the definitions to the term 'exotic' are sharp and complex. The introduction also introduces new insights

Claudia Gualtieri,  
*Representations of West Africa as Exotic in British Colonial Travel Writing*,  
Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2002,  
pp. 286

Itala Vivan

into British colonial travel writing by connecting this genre of literature to a variety of literary products and what is more important to the general frame of history and geography of the British colonies.

The two chapters which follow – Male Travel Writing (1799-1832) and Women's Travel Writing (1897-1912) – analyse texts which by now have become classic – such as *Travels into the Interior of Africa* by Mungo Park and *Travels in West Africa* by Mary Kingsley – but approaching them as examples of the European exotic gaze and creating an important gender distinction. The discussion offers useful insights into the ways in which the colonial conventions of the representation of the other are consolidated, and, in turn, weakened and twisted in travel

writing, how women travel writers both draw on and subvert colonial discourse, and how received ways of perceiving the world and of using words become defamiliarized in the presence of wonder. Mary Kingsley's imaginative construction of home in West Africa is a fascinating example of domesticity recreated in the wilderness. The third chapter offers an appraisal of colonial adventure tales chosen among less known texts – G.A. Henty's and Edgar Wallace's – which compare very interestingly with the classics in the field.

The most intriguing section of the book is to be found in the fourth chapter. Here Gualtieri approaches travel writings by native-born West African writers – Olaudah Equiano, Samuel Crowther, A.B.C. Merriman-Labor – and compares their way of telling the tales to the style and manner of colonial writers. The results of these analyses and comparisons are surprisingly fruitful. The fine tools honed by postcolonial criticism allow Gualtieri to unbury, so to speak, the hidden meanings and contents of the West African observers, to reveal the secret irony of their approach (as in the Equiano's section) and the pursuit of a double edged mimicry (as in Merriman-Labor's subchapter) which makes such texts a wonderful cultural experience for the contemporary reader. The conclusion of the book is

both fine and concise. An excellent bibliography is provided – a great asset for such a scholarly work – and a plentiful index.

I trust that *Representations of West Africa as Exotic in British Colonial Travel*

*Writing* will be well received and widely appreciated among specialists, scholars, and students in the fields of cultural and postcolonial studies, because it is new in its approach offering an original contribution to

these fields of research, and it is extremely well documented and rigorous in methodology introducing useful ways of applying methods and theories. It also makes a lively and pleasant reading in its own right. ■

Les ouvrages critiques concernant le Machrek, à savoir trois pays francophones de l'est de la Méditerranée, le Liban, l'Égypte et la Syrie, ne sont pas légions et, le plus souvent, ils sont publiés en France ou au Canada, par des intellectuels exilés provenant de ces pays ou par quelques spécialistes de la Francophonie (Jean-Louis Joubert). Nous accueillons donc avec intérêt et curiosité cette anthologie élargie, publiée à Beyrouth sous la direction de Katia Haddad qui donne la relève à la première anthologie dédiée seulement aux auteurs libanais de langue française publiée en 1948 par Maurice Sacre, également à Beyrouth. Un regard critique de l'intérieur, d'un Moyen-Orient toujours conflictuel en raison des nombreuses populations et religions qui y cohabitent depuis des siècles, et dont l'expression littéraire se fait porteuse.

Les littératures considérées sont présentées par ordre décroissant selon leur "abondance", d'abord celle du Liban, pays depuis longtemps francophone grâce aux missions religieuses qui s'y sont installées, puis l'Égypte, enfin la Syrie dont les témoignages en français sont très peu nombreux. Trois parties donc, chapeautées par des introductions qui informent le lecteur sur la situation politique, culturelle et littéraire de chaque pays et des introductions plus brèves à des sous-parties qui marquent au plan critique les différentes phases de ces littératures, depuis leur origine jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

La présentation et le classement des textes suivent les critères traditionnels: un découpage historique, marqué par la fracture des guerres et des dictatures, un partage par genre littéraire, poésie, roman, théâtre, auxquels s'ajoutent les récits de voyage, les essais, les aphorismes et quelques écrits journalistiques; enfin des constantes thématiques souvent communes aux trois pays. Les textes sont solidement encadrés et classés selon ces cinq critères, choix complexe, jamais exhaustif, c'est là la limite de toute anthologie. Une bibliographie des écrivains des trois pays précède les morceaux choisis,

Katia Hadda,  
*La littérature francophone du Machrek. Anthologie critique*, Beyrouth, Liban, Presses de l'Université Saint-Joseph, 2000, pp. 384

Anne de Vaucher

des notes explicatives très riches accompagnent en marge la lecture de ceux-ci.

Chacune de ces littératures naissent comme des littératures d'imitation, précise l'A. Les grands modèles, ce sont les auteurs français qui ont accompli leur voyage en Orient au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle: Gérard de Nerval, Maurice Barrès, Alphonse de Lamartine, et qui ont les premiers donné une représentation de ces pays, berceaux de la civilisation. C'est pourquoi, à la fin de chaque partie, l'A. réserve une place à ces textes français "fondateurs". Mais elle ne manque pas d'ajouter aussi le témoignage littéraire d'auteurs français contemporains qui ont redécouvert l'Orient. Sous le titre *L'Orient revisité*, apparaissent les noms et les textes de Claude Esteban, Richard Millet et du poète Jean-Michel Maulpoix qui donnent tous une représentation moderne ou rêvée du Liban. Pour l'Égypte, passion française depuis toujours, sont cités Christian Jacq, Christine Desroches Noblecourt et Robert Solé, égyptien de naissance et français d'adoption (il est vice-directeur du "Monde") qui déplore la passion des Français pour une Égypte uniquement ancienne, enfin François Sureau dont un texte du *Lambert Pacha* de 1997 parle au contraire de l'Égypte contemporaine.

Cet aller et retour incessant entre les modèles et leurs imitateurs illustre bien, comme le soutient l'A., que la littérature de ces pays n'est pas écrite pour un public indigène mais a une vocation d'universalité. C'est sans doute une de ses caractéristiques, mais n'est-ce pas aussi celle des écri-

vains de la francophonie qui souhaitent faire connaître leur pays, leurs traditions et leurs comportements à un public plus vaste?

Les thématiques mises en relief semblent converger mais en réalité elles subissent des variations selon le pays et selon le regard de l'écrivain. Ainsi, pour le Liban, la montagne est un lieu hyperboliquement paradisiaque dont il faut entreprendre l'ascension pour rejoindre le paradis et le divin. Et c'est un lieu sacré unique au Moyen-Orient.

Le thème du bâtard (terme aujourd'hui suranné), du personnage composite, habitant un pays et plusieurs langues, côtoyant au moins deux religions monothéistes, est fréquent dans les trois littératures et donnent vie à des personnages romanesques intéressants et diversifiés; aujourd'hui il est en tous cas très actuel vu l'intérêt pour l'écriture migrante, l'écriture de l'Autre. Enfin l'exil et le voyage sont les constantes qui parcourent de façon obsessionnelle ces littératures; surtout après les fractures provoquées par le coup d'état de Nasser en Égypte dans les années cinquante et la guerre au Liban (1975-1990).

Toutefois ces écrivains francophones sont presque tous des écrivains de la diaspora, qui vivent et publient à l'étranger, la plupart à Paris, certains au Québec. Voici, parmi les 48 auteurs cités ici, quelques noms très célèbres: Georges Shehadé, Salah Stétié, Vénus Khoury Ghata, Amin Maalouf pour le Liban, Andrée Chédid, Edmond Jabès pour l'Égypte, enfin pour la Syrie deux femmes, Myriam Antaki et Marry Seurat. Tous maîtrisent impeccablement la langue française et la respectent. Mais ceux que cette anthologie dégage de l'ombre et qui sont les plus intéressants pour les chercheurs, ce sont les écrivains mineurs, ceux des origines, des "premiers pas" (p. 20 et 226) qui ont été publiés au Moyen-Orient par de petites maisons d'édition aujourd'hui disparues.

C'est ce qui fait l'intérêt de ce travail soigné, de longue haleine, fruit d'une collaboration sans aucun doute efficace et enrichissante. ■



Con il suo ultimo romanzo, *In Arcadia*, Ben Okri conferma il suo rifiuto dell'etichetta di "African writer" rivelandosi, per la scelta di temi, ambientazione e forme narrative, uno scrittore cosmopolita. Dopo la mitica ricostruzione della storia nigeriana, attuata in una "trilogia" che per stili e ideologie travalica i confini dell'*African literature* (trilogia formata, in ordine cronologico, da *The Famished Road*, *Songs of Enchantment* e *Infinite Riches*), dopo la riscrittura di un *Künstlerroman* che esalta la funzione morale dell'arte (*Dangerous Love*), dopo l'allegoria transculturale di un viaggio alla ricerca dei segreti dell'invisibilità (*Astonishing the Gods*), Okri volge decisamente la sua attenzione al mondo occidentale, invitandoci a riflettere su un mito della classicità dal significato archisemico: quello dell'*Arcadia*, luogo idillico esaltato da Teocrito, immortalato da Virgilio, e in seguito rielaborato da vari poeti e pittori.

Il quadro di Poussin riprodotto in copertina (*Les bergers d'Arcadie*, noto anche come *Et in Arcadia Ego*) evoca immediatamente la tradizione arcadica, suggerendo al lettore precise coordinate storiche, geografiche e culturali. Il mondo pastorale dell'antichità greca e romana, le sue nostalgiche rievocazioni neo-classiche, l'Europa multiculturale ma unita, attraverso i secoli, dalla circolazione di idee e di forme artistiche, sono le immagini che Okri ci trasmette già nel peritesto, anticipando il percorso diegetico – ugualmente circoscritto al mondo europeo – compiuto dai personaggi del romanzo: un viaggio in treno da Londra al Peloponneso. Oggetto delle sue riflessioni sono dunque il pensiero e il *modus vivendi* di un Continente che ha prodotto i modelli artistici e culturali del mondo globalizzato ma che, al tempo stesso, ha generato anche i mali contemporanei, privilegiando – nella sua storia più recente – il mito di un progresso alienante rispetto a quello arcadico di un'armonia ctonia. Lo squilibrio fra questi due miti e la possibilità di recuperare l'armonia perduta ("our secular Eden", p. 65), sono i motivi su cui si interrogano i viaggiatori di *In Arcadia*, primo fra tutti il narratore intradiegetico, che con il suo sguardo e la sua voce si fa tramite delle riflessioni autoriali. Lao – è questo il suo nome – intesse un lungo monologo sui mali della società contemporanea, sulle frustrazioni di individui che hanno perso il contatto primigenio con la terra, dimenticando il significato della libertà e di una vita semplice vissuta in sintonia con i cicli naturali. Le avventure in treno, le tensioni fra i

Ben Okri, *In Arcadia*, London, Weidenfeld and Nicolson, 2002, pp. 231

Mariaconcetta Costantini

personaggi (componenti di una *troupe* televisiva impegnata a girare un film sull'*Arcadia*), le loro stesse conversazioni/discussioni animate da una forte conflittualità, non sono che epifenomeni ricordati e commentati dall'io narrante, che con un misto di ironia e responsabilità etica, pone le domande centrali del testo, sostituendo alla diegesi i suoi interrogativi ontologici e meta-artistici.

Se è vero che in qualche passo Lao dà sfogo alla propria rabbia per le discriminazioni razziali di cui è oggetto ("It is a question of pigment. It makes pigs of people. My innocence is my crime. I am condemned at birth, because of a different sun", p. 107), è anche vero che il suo discorso trascende questioni 'politiche' postcoloniali per affrontare un grande dilemma esistenziale: quello del rapporto vita/morte, ovvero del significato da attribuire a una vita oscurata dalla consapevolezza della finitudine. Tale dilemma si ripropone con insistenza nelle culture occidentali che, privilegiando l'individuo sulla comunità, hanno esasperato il senso di brevità dell'esistenza. La Londra in cui ha origine il viaggio è una città popolata da uomini disorientati, ossessionati dalla propria vulnerabilità, isolati gli uni dagli altri perché incapaci di sentirsi parte di un disegno unitario in cui l'energia è costantemente rinnovata:

"Nature knows no defeat. Trees and plants are not conquered by winter. They wait. They prepare. They work with winter. They probably need winter's victory. It gives them time to prepare the next stage of their growth and evolution. In the same way the generosity of trees is not foolishness, or folly, or indiscrimination, but greatness, nature's highest economy. Maybe the vast production of seeds is a fabulous inner incentive for growth, for greater outward reach and deeper grip on the earth. [...] You can't have greatness without abundance" (p. 87).

L'io narrante non sposta qui l'accento su civiltà non-europee per indicare una via d'uscita, ma piuttosto cerca di ribaltare la percezione della realtà metropolitana in cui i disperati viaggiatori – e lui compreso – hanno scelto di vivere. L'ossimorica idea di un'*entropia rivitalizzante*, suggerita dalla "generosa abbondanza" di semi nel

regno vegetale, è solo uno dei molti inviti a rovesciare la prospettiva, a non fidarsi delle immagini di un mondo di celluloidi (di cui è epitome il film stesso girato dai protagonisti), un mondo che in altri passi viene condannato con parole sarcastiche e amare: "We just wanted to get away from our miserable attempts at propping up falling lives, away from the dehydrating boredom of the daily round in this inferno that we call the modern world" (p. 5); "I've supped most of my life on the bitter dregs of disillusionment, and now I'm a child of my times. My heart is ash. My feelings are frozen. My eyes are dead" (p. 9).

Con un cinismo tipicamente europeo, il *coloured Lao* ("a being, a man, a figure, reducible to colour, only to colour, definable only by colour", p. 105) si fa dunque portavoce di un autore altrettanto 'naturalizzato' che, adottando una prospettiva 'interna', spiega le origini della *malaise* contemporanea cercando di trovare un antidoto nelle radici culturali del vecchio Continente. In questo strano paradosso va rintracciata senz'altro una delle novità di *In Arcadia* che, come si legge nella quarta di copertina, mira a veicolare un messaggio provocatorio e controcorrente capace di redimere l'umanità intera: "this enduring testament to man's almost forgotten ideal of simple living, a lyrical antidote to modern life". Altrettanto significativo è l'uso degli echi intertestuali, sapientemente intrecciati dall'autore per evocare un sostrato letterario innegabilmente europeo. Oltre al mito greco, Okri allude più volte alla Bibbia, menzionando il "giardino" edenico e trasformando Lao in un moderno Baldassarre (pp. 23-24), all'oraziano motto del *carpe diem*, alle commedie shakespeariane e all'idea di pellegrinaggio consacrata dalla letteratura religiosa.

Un altro elemento innovativo va rintracciato nella forma che l'autore mette a punto per dare ordine a questa ricca intertestualità e riconfigurare in chiave moderna la tradizione arcadica. È al livello di genere, infatti, che *In Arcadia* rivela maggiormente il suo carattere sperimentale. In una struttura romanzesca dalle maglie un po' allentate e dal carattere fortemente eterogeneo (sono presenti, fra le altre, strategie tipiche della *detective story*, della narrativa odeporica e del romanzo psicologico), Okri inserisce indicatori di genere propri della *non-fiction*, alternando meditazioni filosofiche con apostrofi omiletiche, discorsi spirituali con considerazioni estetiche. L'efficacia di questo *pastiche* stilistico viene meno in alcuni passi

meditativi, in cui la voce autorevole di Lao si impone sul dialogo altrui, soffocando la varietà dei punti di vista e rallentando eccessivamente il ritmo della narrazione. Nel complesso, tuttavia, non possiamo non riconoscere la rilevanza dell'esperienza attuata da Okri che, di fronte alla crisi del romanzo contemporaneo, cerca soluzioni alternative alle due strade imboccate dalla maggior parte degli scrittori: quella senza uscita del postmodernismo, in cui la responsabilità etica si dissolve in pose ironiche ed autocompiaciute, e quella della letteratura politicamente impegnata, che ha contribuito a svelare il funzionamento di molti meccanismi di potere ma che, soprattutto negli ultimi anni, sembra aver prodotto paradigmi tautologici che non rappresentano adeguatamente la complessità del nuovo Millennio.

Dietro la struttura anomala di *In Arcadia* si nasconde, dunque, una ricerca consapevole di forme nuove, una riflessione sul contributo che la pittura e la letteratura possono ancora offrire a un'umanità smarrita che, alla stregua di Lao e dei suoi compagni, cerca di decifrare i messaggi inscritti nella realtà che la circonda. Come accade spesso nell'opera di Okri, la funzione ermeneutica e salvifica dell'arte è anche qui il fulcro semantico del testo, in quanto è dal sodalizio di figure artistiche vere o fittive – da Virgilio a Poussin allo stesso Lao – che deriva una parziale risposta agli eterni quesiti dell'uomo. Non a caso, il punto climatico della narrazione coincide con la visita al Louvre e con i tentativi di decifrare *Les bergers d'Arcadie*, un'opera che per secoli ha sfidato le capacità interpretative dei critici. Fonte di mistero e di

inquietudine è la tomba dipinta al centro del quadro, la cui presenza e la cui enigmatica iscrizione (*Et in Arcadia Ego*) trasportano la Morte nel cuore del Paradiso arcadico: "Death too is here. Death too is now. Death lives concurrent with life; the two streams flow side by side, and sometimes intersect. Or Death is in life, not separate from it, but part of it, the way a capital city is part of a country, but is not the country" (p. 205). Gli interrogativi suscitati dal quadro sono direttamente collegati alle questioni ontologiche che affliggono sia i personaggi sia i lettori del testo, soprattutto quei lettori occidentali che hanno dimenticato il mito dell'Arcadia sostituendolo con obiettivi disumanizzanti.

A questo pubblico disorientato si rivolge Okri, identificandosi con un narratore che ha esperito in prima persona l'alienazione moderna, ma che, sotto il tono beffardo e nichilista, conserva un'innocenza e una tensione idealistica che lasciano sperare. Ovviamente, né Lao né l'autore forniscono risposte esaurienti al dilemma rapporto vita/morte. Così come la meta del viaggio resta ancora da raggiungere nella conclusione del romanzo (che si chiude con l'attraversamento della Svizzera), il recupero di un ordine primordiale che doni un nuovo significato all'esistenza è solo prospettato da due personaggi – Lao e l'amica pittrice Mistletoe – che, nelle ultime pagine, convergono sulla necessità di vivere la vita fino in fondo e senza timori: "It's life that ought to fascinate us.' And make us hungry for more life.' 'More joy.' 'More fun.' 'More love.' 'More laughter.' 'More freedom,' said Mistletoe, daughter of Pan. 'More justice,' said Lao, the mental outlaw. 'More light,' said both of

them, in chorus, laughing gently" (pp. 230-231). L'idea di Arcadia, sembra suggerire Okri, non è un punto di arrivo, ma una guida elusiva che conserva il suo valore fintanto essa continua ad 'indicare' la via. Non una meta da raggiungere, non una "destinazione" – impiegando un termine spesso ripetuto nelle pagine del romanzo – ma una condizione spirituale che va cercata, perfezionata, perduta e di nuovo ritrovata nel lungo e difficile viaggio della vita. Come suggerisce a Lao il Terzo Uomo Invisibile che si trova nel Louvre – una figura minore che, anzitutto, sembra reduplicare la funzione svolta dal terzo pastore del dipinto poussiniano – l'Arcadia non è un luogo dove vivere a lungo, è solo un'immagine che favorisce la nostra crescita, che ci spinge ad andare avanti e a ricominciare ogni volta, poiché la morte risiede nell'illusione del raggiungimento della meta, mentre la vita è un eterno divenire: "For if you dwell too long there, you become the tomb, and your life its inscription. Arcadia looks backward. There is a great and mysterious beauty in this, a haunting wisdom. But look forward. Go forward. Come down from the mountain. Return to the Valley. And being again. There you will find the Treasure, not at the end, but at the beginning" (pp. 193-194).

Analogamente al mito, il testo di Okri, con la sua inafferrabilità, sfida il canone, offre al lettore un messaggio di speranza e una nuova forma narrativa, ma al tempo stesso lascia intravedere altri percorsi estetici e altri quesiti filosofici che l'autore sembra accingersi ad esplorare come se, parafrasando il discorso del Terzo Uomo, dichiarasse *I don't know if I'm at the end of it, or at the beginning.* ■

Il romanzo e il teatro sono, sulla frastagliata mappa culturale del Sudafrica, province letterarie re-inventate al fine di osservare un mondo percorso da rapidi cambiamenti, con brusche trasformazioni e risultati incerti. I testi prodotti *at the turn of the century* in particolare testimoniano un'attività in fermento che mette in discussione codici di comportamento e svela realtà nascoste. *The Quiet Violence of Dreams* attinge ampi tratti dalla vita del suo autore, il ventottenne K. Sello Duiker, giornalista e copywriter di Johannesburg, cresciuto fra Soweto e East London, e amplifica in maniera ammorbante le angosce del protagonista, il giovane Tshepo, studente presso la Rhodes University.

K. Sello Duiker, *The Quiet Violence of Dreams*, Cape Town, Kwela Books, 2001 pp. 457  
Gcina Mhlophe, *Have You Seen Zandile?*, Pietermaritzburg, University of Natal Press, 2002, pp.72  
Zakes Mda, *Fools, Bells and The Habit of Eating*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2001, pp. 161

Esterino Adami

La griglia narrativa che confonde il gusto postmoderno per il frammentario e la visione creativa del realismo magico africano ingloba un'intricata serie di temi, variando dalle complesse implicazioni etniche al discorso sul genere, dalla cultura urbana al confronto con la tradizione. Il romanzo è articolato in un sistema polifonico che affianca ai due protagonisti, Tshepo e Mmabatho, la studentessa di teatro, altre voci, influenti in maniera diversa nell'economia del testo e si inserisce nello spazio immaginario della 'Rainbow Nation', la metafora introdotta in Sud Africa per alimentare il processo di integrazione e riconciliazione col passato. Tale privilegiata sede di trasformazioni culturali e

sociali può essere utilizzata per illustrare il percorso di Tshepo, la cui vita pare oscillare nel delirio delle droghe, il ricordo di violenze familiari, una sfera dell'eros tutta da scoprire e la tortura dell'ospedale psichiatrico. Ma Sello Duiker non intende semplicemente costruire uno stravagante e grottesco *Buildungsroman* o una improbabile versione sudafricana di *Trainspotting*.

Fin dall'inizio, si percepisce come la scoperta della liminalità sia concetto chiave per l'autore e le prime pagine dischiudono il derelitto regno di Valkenberg, clinica mentale che ottenebra la mente dei pazienti, senza curarne i drammi personali. Il surreale luogo rievoca la descrizione che troviamo in *The Fifth Child* di Doris Lessing; questo non-luogo metaforicamente marchia le persone, privandole di una vita sociale e alimentando infinite frustrazioni. Tuttavia Tshepo reagisce alle infernali condizioni delle cure ospedaliere e riconsidera la propria vita, riflettendo in particolare su un evento cardine della propria angoscia: lo stupro e assassinio della madre, avvenuto quando lui era in giovane età. L'orribile azione si rivelerà poi ordita dal padre, figura ambigua dai potenti collegamenti mafiosi, e confonderà in maniera indelebile la sua concezione di identità sessuale, incrinando una traballante eteronormatività di foucaultiana memoria.

Dalla sconvolgente esperienza, matura l'intenzione di indagare il cliché della virilità e affrontare la possibilità di una diversità sessuale: attraverso il suo alter ego Angelo, pseudonimo che rimanda a Michelangelo, creatore di bellezza in odor di omosessualità, è possibile decostruire categorie sociali ed elaborare nuove identità alla luce anche di un rinnovato interesse della letteratura sudafricana per l'analisi del genere e della sessualità. Per Tshepo, scandagliare la propria propensione sessuale fa parte di un più ampio processo di formazione, in grado di vagliare le diverse opportunità e mediare le scelte dell'inconscio. La fuga a Johannesburg pone fine a questa diafana fase e si ricollega al discorso sull'etnicità intrinseca ai gruppi sociali: il giovane di provenienza Xhosa o Sotho dimostra un forte senso di appartenenza e spesso dialoga con Mmabatho usando idiomi locali. L'intelligente atto di *code-switching* allude alla complessa composizione linguistica del paese, ove l'inglese e l'afrikaans sono solo due fra le undici lingue ufficialmente riconosciute e perennemente in competizione. Duiker rinvigorisce il senso del concetto di essenza africana e aggiorna la questione sociale, ponendo contem-

poraneamente il protagonista in due situazioni ben distinte: da un lato, il revisionare la concezione della comunità afrikaner, intesa non solo come erede di un passato coloniale, ma anche come parte integrante del cosmo sudafricano e dall'altra un'estensione dello spazio geografico e culturale dell'Africa, rintracciando nei corridoi del tempo, un'entità mitica dell'antico Egitto. Tshepo è ferito nel vedere come termini offensivi ('baas', 'kaffir') evocano un orientamento razzista e violento, ma si sforza di superare determinati binarismi autoimposti fra le comunità dei bianchi e dei neri e partecipando a una festa organizzata da giovani afrikaner, rimane "stuck by how they talk about Africa, their home" (p. 362). In questa atmosfera rigenerata perfino la spigolosa lingua di origine olandese muta e acquisisce un dono poetico, e per Tshepo possiede "the same vivid expressions I find in African languages" (p. 362).

È la dimensione tribale dell'Africa, tuttavia, che viene esaltata e innestata sulle tragedie sociali del continente, devastato da guerre civili e folli dittatori. Il protagonista riesce a trovare lavoro presso una casa di accoglienza per bambini, a Hillbrow, quartiere povero di Johannesburg, osservatorio ideale di un mondo in continua evoluzione. Gli immigrati in fuga dai loro paesi, con gli occhi colmi di tristezza, sono in realtà preziosi apportatori di altre culture, specchi del mosaico africano che rivelano una forza inaspettata. Tshepo idealmente li accoglie nella sua visione panafricana per contrastare le distopie del quotidiano, nella transazione verso un nuovo mondo: "they are so fragile, so cultured and beautiful, our foreign guests. In their eyes I feel at home, I see Africa. I feel like I live in Africa when I walk out in the street and hear dark-skinned beauties rapping in Lingala or Congo or French patois I don't understand" (p. 454). L'incontro con l'Africa del futuro ha carattere epifanico e lenisce vecchie ferite, proponendo forse uno sguardo ossimorico ma in grado di superare confini geografici e culturali.

Parallelamente alle picaresche vicende di Tshepo, troviamo un dettagliato spaccato di vita di Mmabatho, coraggiosa eroina urbana, personaggio che coniuga le tradizionali acconciature Xhosa con abiti e stili occidentali. Ma quando si scopre incinta, a seguito di una felice relazione con un giovane tedesco, la sua vita muta radicalmente. Rimasta sola, comprende come il frutto ibrido del suo grembo sia legato al sincretismo che amalgama i concetti di etnicità e genere. Con un eco a *la Coetzee*, il figlio non nato appare come metonimia di un mondo imperscruta-

bile, metafora di armonia sociale ed etnica, caleidoscopio di generi e tradizioni: "I will name you Venus first, whether you are a boy or a girl, but I know you are a boy, so tough, you even kick Mummy. And then I will name you Kgosto because you bring peace to me" (p. 398). Il riferimento a Venere rafforza l'immaginario mitico, innestato sul realismo magico dell'Africa e dispiega una serie di eventi apparentemente comuni resi sovranaturali: il percorso catartico di Tshepo, la maternità 'sacra' di Mmabatho, il festino dionisiaco nella township. Il quotidiano assurge al livello mitopoietico, mentre Tshepo si mostra come un artista alla ricerca dell'ispirazione, in meditazione presso il suo cavalletto mistico ("I love my easel. I lie under it and tell it beautiful thoughts, describe beautiful images that I want to share with it", p. 455). L'autore discute sul genere di una nazione e contrasta il delirio apocalittico che annebbia la conclusione del romanzo con l'opera dell'uomo, impegnato a forgiare la parola per comprendere la realtà. Tshepo è simile a uno sciamano, quindi, e il semplice gesto di curare bambini indifesi si evolve in un miracolo, proiettandosi nel futuro.

La rappresentazione etnica del Sud Africa forgia altresì in *Have You Seen Zandile?* di Gcina Mhlophe, rappresentato per la prima volta nel periodo 6 febbraio-8 marzo 1986 al Market Theatre, di Johannesburg, una *bittersweet comedy* che ottenne notevole successo, tanto che venne inclusa, nel 1987, nei cartelloni del Festival di Edimburgo, per poi approdare successivamente a Londra, Zurigo, Chicago. La trama, esile corolla di temi e situazioni, è in realtà pretesto per portare sulla scena un affresco del paese negli anni Sessanta, scorti attraverso gli occhi della protagonista, Zandile, bambina alla scoperta del mondo.

Lo stile delicato e privo di arzigogolati formalismi dell'autrice è da ricercarsi in una lingua fluida, impastata con la fraseologia zulu, ottimo strumento per soffermarsi sulla condizione femminile in un'epoca lontana, resa ancor più ardua dal sistema dell'apartheid. Protetta dall'affetto sincero della nonna, Gogo, abile *storyteller* e custode del patrimonio folklorico dell'Africa, la bambina deve necessariamente confrontarsi con la soffocante situazione socio-politica della dominazione bianca. Nei suoi giochi di fantasia, veste i panni dell'insegnante e con un velo di ironia abbozzata ma pungente utilizza lo spauracchio dell'auto bianca per tenere ordine nella sua immaginaria classe: "But do you know what happens to naughty

children? The white car will come for you and you won't even know it's coming. It's going to be standing there and it will be too late to run. Nobody can hear you scream because its engine makes such a loud noise", p. 15). Ma per una bambina decifrare le alchimie del razzismo e l'imposizione di una cultura 'altra' non è facile e attraverso le sue fantasticherie di maestra commenta la lacerazione culturale che le popolazioni autoctone hanno dovuto affrontare: "You know the inspector does not understand our language (*she starts giggling*) and we don't want to embarrass him. (*Puts her hand over her mouth and laughs*) He cannot say our real names and we must all use white names in class today. Hands up those of you who don't have white name. [...] And do you know what he called Bongzi? Moses! He couldn't even tell that she is a girl!" (p. 16). Scimmiettando una cortesia formale e alienante, Zandile matura dei dubbi sui rapporti con l'*establishment* e tenta di appropriarsi di adeguati strumenti (l'istruzione e l'alfabetizzazione, ma anche il retaggio della tradizione) per interpretare lo scenario storico e sociale del Sud Africa. I nomi locali delle bambine, testimonianza di una società complessa e articolata, vengono sostituiti, nell'infantile visione della protagonista, da fiori ("Violet. Petunia. Daisy. Sunflower"), quasi a cancellare l'oblio dell'oppressione con una poesia di colori, ma in maniera significativa notiamo che si tratta di fiori 'importati' e non viene citata la protea, il fiore simbolo del Sudafrica, il cui nome si riallaccia alla narrazione mitica del poliforme Proteo.

L'immagine dell'auto bianca, metafora di una paura indicibile, simbolizza uno sradicamento sofferto che la piccola dovrà successivamente provare in prima persona quando verrà sottratta alle cure di Gogo e ricondotta alla famiglia materna, nelle brulle terre del Transkei. Qui la vita di Zandile viene riformulata attraverso il duro lavoro nei campi, la pratica dei matrimoni combinati e i mutamenti della pubertà. Tuttavia la giovane protagonista, che continua a scrivere lettere alla nonna sulla sabbia affinché gli uccelli consegnino le sue parole, riscopre il rapporto con la madre Lulama, donna caparbia, anticonformista all'interno della rigida tradizione. Quest'ultima infatti aveva tentato di riscattarsi socialmente attraverso la musica e il suo gruppo, le acclamate Mtatemi Queens, e si presenta quindi in grado di abbinare l'immagine della donna zulu come infaticabile lavoratrice e fedele moglie con uno spirito libero e travaglia-

to: Lulama vorrebbe organizzare un matrimonio ricco per la figlia, concedendo Zandile al figlio di Matshezi, esponente di una prestigiosa famiglia ("His uncle has the richest family in this village. He could have any girl in the village and he chose you. You must have your own house", p. 32) in rispetto alle consuetudini sociali del *kraal* ma alla stesso tempo tradisce un'ansia di protezione nei confronti della figlia. Il *play*, che ruota tutto attorno a figure di donne osservate in diverse fasi della vita, mostra un'attenzione particolare di Gcina Mhlophe per una serie di valori troppo spesso calpestati, offesi e marginalizzati da costumi arcaici e misogini. I suoi personaggi femminili scardinano l'immagine stantia della donna come forza lavoro o esemplare figura materna per sperimentare un dialogo, un dinamico confronto di punti di vista, abbozzando timidi tentativi di ribellione sociale e sfidando abitudini ben radicate.

Via di fuga per la ragazza sono i giochi con l'amica Lindiwe, piccoli attimi di serenità che sono resi magici attraverso il percorso della crescita: il vestito a fiori della festa, l'ora del tè, le riviste patinate contribuiscono a creare un mondo dei ricordi sospeso fra la condizione rurale del Transkei e la fascinazione per i grandi centri urbani, con il miraggio di Durban in lontananza. Quando Lindiwe si trasferisce a Johannesburg, la tentacolare metropoli, è il 1976 e al suo ritorno, sei mesi dopo, per Zandile pare riemergere una mai estinta speranza: riabbracciare Gogo, che pare essere in contatto col fidanzato dell'amica. La donna individuata però si rivela essere una mite vegliarda, amica di Gogo, ormai deceduta, e custode del suo tesoro: una grossa valigia colma di pacchetti e vestiti destinati alla ragazza. La consegna di questa magica eredità, scatola della memoria e del senso di identità, coincide con la crescita intellettuale di Zandile e si manifesta con l'opposizione a norme rigide patriarcali per raggiungere il mondo della modernità e la consapevolezza individuale.

Nella sua incontaminata sobrietà, il testo è impreziosito dagli spartiti relativi ai canti che rendono il carattere orale dell'opera elemento pregnante e insostituibile, frammento di una musicalità lirica che comunica attraverso codici linguistici 'diversi', percorrendo le diverse età della vita; Zandile, Lulama e Gogo, diventano parte dello stesso spirito che coagula esperienze umane attraverso lo scorrere del tempo e rivendicano un autonomo spazio di espressione.

Rimanendo in ambito teatrale, vorrei concludere con una raccolta di

Zakes Mda, *Fools, Bells and the Habit of Eating*, curata da Rob Amato, regista che spesso ha allestito le opere dell'autore. I tre testi presentati, *The Mother of All Eating*, *You Fool, How Can the Sky Fall* e *The Bells of Amersfoort*, sono rispettivamente del 1992, 1995 e 2002, e disegnano un lasso di tempo che ha visto enormi processi di trasformazione in Sud Africa. Per le prime due satire, la comune ambientazione è il diorama della corruzione più bieca, una Legoland africana che distorce i propri confini per arricchire dittatori e politici di bassa lega. In *The Mother of All Eating* il luogo è Maseru, capitale del Lesotho, piccolo regno all'interno del vasto territorio sudafricano. La struttura testuale ricorre a una sorta di monologo impazzito nella voce di un piccolo dirigente del babelico apparato statale, definita in termini generici *the Man*, che ricorda, con un taglio fortemente ironico i personaggi delle moralità medievali (un *Everyman* postcoloniale e anticanonico) ma anche il protagonista di *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* di A. K. Armah, entità spersonalizzata e metonimia di una società raffigurata in un lancinante momento di crisi. Nella sua confessione di una gestione corrotta, *the Man* illustra in maniera pomposa e con orgoglio la sua personale Tangentopoli, dove strade devastate da buche, ospedali in abbandono e servizi inefficienti sono ammessi per alimentare conti segreti in Svizzera, ville con idromassaggio, auto lussuose. La metafora centrale di questo decadente scenario è descritta da *the Man* stesso e ruota attorno all'azione del 'mangiare', fortunato gioco di parole in una possibile traduzione italiana, poiché "the word that we use here at home is that we eat! Our culture today is that of eating. Everybody eats." (p. 10); l'espressione è impiegata per indicare una bulimica frenesia dello sfruttamento delle risorse statali, sfaldando ulteriormente il paese. Il 'mangiare/divorare' epitomizza una peculiare ingordigia (economica, politica) definita addirittura "our national pastime" (p. 19), facendo di *the Man* il portavoce della lobby dei politici corrotti.

Tuttavia la natura negativa e perversa del personaggio è ammansita in una stravagante caricatura, ammiccante esempio di puro male che estorce un patto di solidarietà con lo spettatore/lettore. Il folle soliloquio di *the Man* infatti risulta accattivante, irreali e divertenti, mentre dipinge uno squallido ritratto umano di miseria e ostentazione, di dolore e ricchezza. La smodata 'fame' della corrotta classe politica non conosce limi-



ti e non riguarda solo appalti multimilionari, ma abbraccia tutte le attività del paese, sino a raggiungere, cromosoma impazzito di una società dell'assurdo, livelli di amara comicità: "for instance we have now started selling Lesotho passports on the international open market... We have an agent who is selling them for us. But we need to be more creative in the world of business, in our marketing efforts. We must start selling these passports in the supermarkets of Hong Kong and Taiwan. Jus like the gossip tabloids and magazines.[...] We must establish a new ministry. The Ministry for the Promotion of Drug Smugglers, Mafiosi, and Triad Gangs. I wouldn't mind if I were promoted to that ministry" (p. 30). Prima di sfociare in un delirio di superpotenza, the Man tenta e seduce l'animo umano, presentandosi come uomo di successo, abile tessitore dai mille talenti, che insegna ai suoi subalterni "the very modern methods of eating" (p. 25).

Ma dietro i molteplici camuffamenti, osserviamo un orco terribile che giustifica la pessima manutenzione della strada principale di Maseru come metodo per controllare, se non addirittura abbassare, i livelli di crescita demografica del paese. Tale piano malefico è destinato a torcersi contro il suo machiavellico creatore: prigioniero della sua solitudine sulla scena, apprende al telefono dell'incidente fatale occorso alla moglie incinta e all'amico Joe sullo stesso tratto di strada; quest'ultimo perisce immediatamente, mentre la donna perde il bambino e riversa in gravi condizioni. È l'inizio della fine: la perdita del futuro erede, a cui lasciare dodici auto e schiere di villette affittate a bianchi facoltosi, preannuncia la catastrofe e il sanguinoso confronto con altri colleghi da lui truffati ed esclusi da trattazioni illecite. I nuovi volti evocati nella nebbiosa sorpresa di the Man mostrano il lato incontrollabile e brutale dei giochi di potere, non più svolti tra scartoffie e mazzette, ma incanalati in una spietata vendetta, così che gli amici e sostenitori di un tempo ("Mr Chief Engineer, Mr Director of Public Works, Mr Director of the Tender Board e Mr Director of the Hydro-Electric Scheme") diventano ora i suoi aguzzini e straziano il personaggio colpevole di aver divorato anche gli ideali giovanili della libertà e dell'indipendenza. The Man, unico personaggio del testo, interpreta anche gli altri protagonisti, alla guisa di un abile ventriloquo, con una breve incursione di meta-teatro, e si trasforma quindi in un metaforico contenitore di voci, mondo di miniature ove forse incombe una giustizia divina.

Speculare a the Man, l'autore inserisce Joe, l'amico di infanzia e compagno di manifestazioni ai tempi dell'università, che è prototipo dell'individuo che resiste alla gerarchica macchina della corruzione. Per the Man, l'amico è ancora imbevuto di "all the idealistic enthusiasm of building the nation" (p. 12), e tenta di alimentare "some illusory concept called patriotism" (p. 13), dimostrando quindi di non essere un vero 'eater of the nation'. The Man schernisce gli individui "Joe-type" ma anche rammenta allo spettatore/lettore come l'abitudine di 'mangiare/speculare' sia stata importata dai ricchi paesi occidentali e dall'America reaganiana. In ultima istanza, il dramma da camera si chiude con la critica mordace all'uomo senza qualità, figlio di un materialismo storico che inietta il concetto di corruzione come virus inevitabile in Africa come nel resto del mondo.

L'unità tematica delle opere risiede, come sottilmente nota Rob Amato, nel ricorso al "Mdada" o "Mdada-ism" ("elusive black theatrical satire in the old and new southern Africa", p. V), tecnica che fonde il clima alla Beckett, il senso dell'assurdo, l'elemento posticcio e dissacrante preso a prestito dal teatro moderno europeo su una base di tradizione africana, di canti, di danze, di legami ancestrali con la natura. Il secondo testo, *You Fool, How Can The Sky Fall*, allestito per la prima volta presso il Windybow Centre for Arts di Johannesburg nel 1995, affonda le radici in un fertile humus letterario distopico, violando il senso dello spazio: un presidente-dittatore con l'intero gabinetto di governo, i ministri della giustizia, della cultura, dell'agricoltura, della sanità (unica donna) e il generale-capo delle forze armate sono rinchiusi in una angusta prigione, osservati e tormentati da una versione occulta del Big Brother orwelliano. Convinti di ricoprire ancora le originarie funzioni, in realtà, formano un'assurda corte dei miracoli che però non dimentica il rigido cerimoniale imposto dal presidente, "the Wise, His Excellency the Father of the Nation". Il paradosso che Mda istituisce slega la sacralità del potere regale della tradizione occidentale per disegnare un cencioso fantoccio a cui tutti debbono prostrarsi, icona del corrotto potere degli stati africani postcoloniali. Il clima ambiguo degli intrighi politici è esemplificato dal presidente, padre-padrone dello stato, che intende imporre la sua ideologia sull'opinione pubblica ("We have well qualified people who can create news", p. 45), mentre i ministri discu-

tono delle competenze dei vari dicasteri. Il ministro della cultura ad esempio viene penalizzato ed escluso dalle discussioni più serie poiché la materia di sua competenza è ritenuta gregaria, accessorio sociale per abbellire lo stato di fronte alla comunità internazionale ("It is fashionable to have a Minister of Culture", sussurra il presidente). Il ministro della giustizia apostrofa duramente il collega: "Do you think we have time to have imagination like the crazy cultural people you deal with, creators of meaningless lies from imagination?" (p. 65) e traspare qui la sferzata di Mda ai governi autoritari africani, inferta con ironia e gusto per il visionario. Se l'annientamento sociale e culturale operato dal presidente pare essere inevitabile, vi è una voce che metabolizza il senso di smarrimento fra i solchi della vita. Un 'Giovane Uomo', scaraventato anch'egli nell'infernale cella, narra la sua vicenda umana di artista, sfruttato e ingannato dal regime. Shakespearianamente viene investito del ruolo di testimone che teme l'interdizione dello sguardo ("I am dead scared, ma'am. I am afraid that one night I'll sleep and wake up blind", p. 83) poiché avverte il bisogno morale di evidenziare le profonde ulcere della società africana in mutazione ("I need to see as much as possibile"), denunciando l'uso politico dell'arte, dei sistemi di comunicazione e dei mass media.

L'episodio della visita del Papa, a cui viene dedicata una strada, risulta essere una farsa, sullo sfondo di una città inesistente, edificata con sgarbati scenografie teatrali e trucchi cinematografici, quando il pontefice e il presidente fanno la loro entrata trionfale, in realtà non si accorgono nemmeno della desolazione umana del luogo: "But most of them were painted faces... happy faces with broad smiles... we didn't have enough children and old ladies to stand at all the windows" (p. 98). Nuovamente la macchina della finzione meta-teatrale viene oliata con una buona dose di umorismo, costruendo e de-costruendo realtà africane troppo complesse per essere smembrate, così che il drammaturgo ricorre al surrealismo per affrescare i contorti rapporti fra persecutori e perseguitati, doppia posizione che è vissuta contemporaneamente dal consiglio dei ministri.

Il pericolo maggiore sembra essere rappresentato dalle 'Daughters of the Revolution', gruppi di donne che protestano, denudandosi e interferendo con la vita pubblica. Sintomo di una inquietudine femminile, le assordanti amazzoni (i cui volti recano

ancora cicatrici) combattono le discriminazioni di genere, ma anche sociali, riappropriandosi della tradizione (le vivaci danze tribali) per conquistare uno spazio, anche fisico, di confronto: immaginare quindi nella società africana, di matrice patriarcale e misogina, la brulicante piazza del mercato, luogo chiave di aggregazione e santuario dei riti sociali, invasa dalla nudità delle donne significa graffiare convenzioni androcentriche, rappresentate anche dal ministro dell'agricoltura che vorrebbe forzare un interludio erotico con la donna-ministro.

Quest'ultima tuttavia ha ormai mutato il proprio credo e non riesce a rintracciare la verità storica: "once we were on the same side as them. They were one with us. We won the war and soon forgot what the war was for in the first place... they say they still remember. They are hoarders of ancient memories. We say we move on and talk about the present and the future. They want to talk about yesterday" (p. 81), ormai ebbra di quel processo di rimozione di interi capitoli della Storia, disegno perverso che avvelena la conquista della libertà e della democrazia. Tocca al 'Giovane Uomo', speranza del futuro e attento osservatore, ammonire la donna e ricordarle come solo la memoria e la restituzione di un'identità collettiva possano rimarginare ferite stanche e doloranti che offendono la vista umana.

Riallacciandosi a quanto già detto per Duiker, il recente *The Bells of Amersfoort* riprende nuovamente il tema del confronto storico e culturale fra le popolazioni autoctone e gli

afrikaner, facendo oscillare nervosamente l'ambientazione dalle steppe lande del Sud Africa alla piovosa Olanda, in una ricerca delle, o fuga dalle, origini. Tami Calaza, una donna Xhosa emigrata nei Paesi Bassi, si sottrae al dolore del suo paese e del suo passato, costantemente rievocato dal suono delle campane, e ora assiste a un'inversione di ruoli e una trasformazione di identità attraverso le maschere dei personaggi. Il suo ex fidanzato, Luthando Vela, abbandonato lo status di perseguitato politico, appare ora come un avido speculatore, che approfitta della confusione istituzionale del neonato governo democratico sudafricano, mentre Johan Van Der Bijl, il rigido uomo di chiesa che impedì il matrimonio fra Tami e il promesso sposo, studia ora teologia in seminario ma non disdegna i quartieri a luci rosse di Amsterdam, coinvolgendo la protagonista in un voyeuristico legame.

Le indicazioni del testo rilevano la giustapposizione di mondi diversi, dal punto di vista cronologico e geografico, capaci anche di racchiudere proiezioni mentali di sogni e desideri, memorie e paure. È un rapporto fondato su un sentimento di attrazione e repulsione che lega l'Olanda con l'Altrove africano: Martijn, un giovane musicista di colore del Suriname, afferma che gli immigrati "are here to enrich Holland...to give it a multicultural tint it did not have" (p. 134) ma Johan considera anche gli articolati processi storici che dividono le comunità: "the Afrikaner hasn't got an immediate memory of his Dutchness. The Afrikaner is an African and the

Dutch are Europeans" (p. 144), illuminando il senso di smarrimento della ricerca delle origini.

La scrittura di Mda si avvale di una particolare tecnica narrativa Xhosa, detta 'Intsomi', attraverso cui Tami interroga figure grottesche e misteriose, divenute oracolo e appropatrici di verità, espressione corale dei lamenti della terra. La giovane protagonista osserva che i poveri oggetti sulla scena, biciclette malridotte e rozze macchine a pedale prodotte nelle township, non possono competere con l'ostentato sfarzo di enormi auto pagate da Luthando con la corruzione. Quando Johan ricorda come le sue rivelazioni siano state acquisite dalla Truth and Reconciliation Commission, diventa palese come il valore della confessione e della redenzione sia inteso come leitmotiv dell'intero dramma, che sgretola segreti di natura politica, sociale, amorosa, mentre Tami esprime come suo obiettivo la ricostruzione di un paese percorso da violenti contrasti. Tutti devono confessare qualcosa per ritrovare la propria coscienza e la donna sintetizza il desiderio di speranza e la forza della resistenza nella sua battuta di chiusura: "we look normal and beautiful again. But it is that very beauty that is enfeebling us. Debilitating beauty. We are not used to living a pain-free life. We were addicted to being slaves, now we are suffering from withdrawal. You only have to look at us to see the symptoms. It's painful to be free" (p.161). Compito dell'artista è comunicare una realtà, compito dell'uomo viverla e tradurla nella quotidianità. ■

L'autobiografia di Carolyn Slaughter non è soltanto un doloroso tentativo di uscire dalle trame di un'infanzia infernale, ma anche il tentativo di riappropriarsi dell'età dell'innocenza trascorsa in un luogo magnifico, in un nomadico pellegrinaggio tra Botswana e Sudafrica, negli anni della fine del colonialismo britannico. La dichiarazione autoriale d'intenti non lascia dubbi sulla catena di violenze che punteggiano la storia di famiglia: "Il momento in cui tutto cambiò giunse soltanto, e sul serio, la notte in cui mio padre mi stuprò per la prima volta. [...] Ma non è questa la storia che voglio raccontare." Eppure il narrato concede respiro ai luoghi, alla geografia dell'Africa del Sud, dallo Swaziland, un piccolo regno indipendente nel territorio sudafricano, attraversando il deserto del Kalahari, fino a

Carolyn Slaughter,  
*Il tempo passato fuori*,  
trad. it. di Lucia Corradini  
Caspani, Milano,  
Il Corbaccio, 2002,  
pp. 224

Carmen Concilio

giungere all'oasi di Maun lungo il fiume Okavango nel nord del Botswana, per finire a Johannesburg.

I frequenti e improvvisi spostamenti della famiglia, al seguito del padre, funzionario amministrativo inglese, sono vissuti con smarrimento e paura, ma i paesaggi che si profilano

alla bambina, curiosa, e in cerca di un luogo in cui sentirsi a casa, sono spesso sorprendenti. Il fiume e la casa d'albero, ma anche l'albergo erano luoghi sicuri per Carolyn e la sorella Angela, in cui rifugiarsi indisturbate, da cui osservare la frugale vita dei neri. "Casa" voleva dire fare i conti con un padre severo, esigente, e facilmente irritabile, e con una madre amorevole ma debole, spesso assente a causa di una depressione che la costringeva a letto, al buio, nascosta dalla zanzariera. I traslochi e le case contano poco per una bambina che deve fuggire il privato, fatto di orrori notturni e di percosse, e che si trova a vivere in un mondo strano. In quanto bianca circondata da bianchi, per lo più membri dell'amministrazione inglese, vive un'infanzia privilegiata, piena di lussi, contornata di servitori e balie, cocktail

serali e feste danzanti, in cui le famiglie altolocate inglesi appagano il proprio rassicurante senso di continuità con la madrepatria. La piccola protagonista non può che osservare estasiata i vestiti lunghi e le scarpe eleganti della madre che ammira.

Fuori, però, c'è un mondo diverso, fatto di altri bianchi, i boeri, che vivono nelle fattorie dell'interno, e di neri, che vivono ai bordi del villaggio le loro vite separate. Le donne boere sorprendono Carolyn per la loro abilità manuale e la loro adattabilità: sono ottime cuoche, buone madri, a loro agio nella torrida Africa in cui sono venute per restare; tutte doti, queste, che mancano alle donne della comunità inglese, che non lavorano, non badano ai figli e patiscono il clima. I neri, invece, sono quelli spiati di notte, mentre festeggiano bevendo birra a suono di tamburo, oppure sono il cuoco pestato dal padre per motivi insulsi, o il bracciante picchiato a sangue dal fattore boero per spingerlo al lavoro nelle ore più torride della giornata.

La scuola, i due collegi dove la protagonista vive esperienze traumatiche di distacco dalla famiglia, e di ferrea disciplina, non offre grande sollievo alla bambina che ha ormai sviluppato irreversibili forme di autolesionismo e indolenza. Solo in età adulta, la profonda amicizia con Virginia, una ragaz-

zina più grande e matura, l'aiuterà ad affrontare la propria condizione e le aprirà gli occhi sulla situazione sociale dei neri che ora cominciano a ribellarsi. Come era accaduto in India, nel 1947, quando la famiglia aveva dovuto partire, poco prima che venisse proclamata l'indipendenza, anche in Africa, si manifestano istanze nazionaliste e con esse la fine del colonialismo è annunciata. Negli anni Cinquanta e Sessanta molti paesi africani raggiungono l'indipendenza. Anche in Sudafrica la situazione precipitava e gli inglesi cominciavano ad andarsene. L'Inghilterra, però, non era una casa desiderabile, né per la madre che era nata in India e aveva sempre vissuto nelle colonie, né per la protagonista che aveva trovato nelle terre d'Africa il suo conforto. La vita nel grigiore della piovosa Londra, dove il padre non godeva più di alcun incarico amministrativo, recava incubi notturni e una nostalgia per l'Africa simile a quella che pervade le pagine di Karen Blixen.

L'autobiografia di Carolyn Slaughter documenta la forte e coraggiosa testimonianza di una donna che deve parlare delle violenze subite, superando il tabù, lo stesso impostole dalla famiglia, rappresentato dall'incesto, e lo fa con uno stile distaccato, talvolta lirico, controllato, dell'adulto che parla del sé bambino. E non mancano

farciture letterarie, da Conrad alla Blixen appunto, a Sylvia Plath, ricordata nell'epigrafe, o più esplicitamente, Olive Schreiner e Emily Brontë per l'importanza che esse hanno dato al luogo e agli elementi paesaggistici, il deserto sudafricano del Karoo l'una, le brughiere inglesi l'altra, facendone quasi un personaggio nei loro romanzi, in un reticolo di rispecchiamenti al femminile. Tuttavia, le memorie di Carolyn Slaughter rimandano, pur non eguagliandone la statura, al capolavoro di Bessie Head, sudafricana ma esule in Botswana, *Una questione di potere*, in cui gli incubi notturni di stupro riflettono la condizione della donna, nera, anzi peggio per l'epoca in cui è vissuta, meticcia, nel suo scontro con il potere coloniale e razzista. Ma si ritrovano nell'esperienza della Slaughter, bambina inglese in una scuola boera, echi delle pagine dell'autobiografia di Coetzee, *Infanzia*, dove appunto le classi boere erano aborrite dal protagonista che preferiva confondersi con i bambini inglesi, meno violenti e arroganti. La testimonianza della Slaughter aggiunge pagine interessanti ad un capitolo della storia inglese altrettanto censurato come la fine del colonialismo e a questa rete di testi che ritraggono il Sudafrica e il Botswana dall'apartheid alla decolonizzazione. ■

L'autrice di questo saggio politico, sociale, narrativo, che in alcune sue parti assomiglia a un episodico *mémoire*, è nata a Bamako nel Mali nel 1947, si è laureata in Sociologia in Francia, è stata ministro della Cultura del Mali dal 1997 al 2000. Traoré attualmente continua a lavorare per il suo paese, per migliorare la condizione femminile, per contribuire a garantire istruzione e sanità al numero maggiore possibile di soggetti umani, per denunciare e arginare, nei limiti di quanto le è possibile, i danni di una globalizzazione che ha commesso troppi errori. Nel 2002 Traoré ha partecipato ai lavori di Porto Alegre.

Quello che Traoré scrive in questo libro, presentato come "Il primo allarme contro la globalizzazione che non proviene dai paesi che la impongono" (il che non è del tutto vero), è una denuncia e una richiesta, rivolta in primo luogo all'Africa, di riappropriarsi del proprio mondo, prima di tutto attraverso il suo immaginario, che l'Occidente ha snaturato, cercando continuamente di annullarne la diversità. Traoré afferma con forza la diversità dell'Africa, e quindi del suo imma-

Aminata Traoré,  
*L'immaginario violato*, trad.  
it. di Alda Mancini,  
Milano, Ponte delle  
Grazie, 2002, pp. 189  
(*Le viol de l'imaginaire*,  
Arles, Librairie Arthème  
et Actes du Sud, 2002)

Francesca Romana Paci

ginario, e la necessità da parte degli africani stessi, prima ancora che del resto del mondo, di riconoscere la propria diversità per costruire il futuro. Per Traoré l'esilio, non chiamiamolo solo emigrazione, non può e non deve essere la sola speranza e soluzione offerte dal sistema neoliberista mondiale alla gioventù africana. Oggi nella maggior parte degli stati africani chi non ha nulla lo cerca nell'altrove, chi studia fuori non è incoraggiato a tornare: "Il cerchio si chiude: l'Africa si svuota contemporaneamente delle materie prime, dei capitali, delle brac-

cia valide e dei cervelli" (p.86). Per dare ancora maggiore forza alle sue affermazioni Traoré racconta della sua esperienza come membro consulente di un museo africano a Parigi, e conclude con il sospetto della "volontà degli occidentali di avere un'Africa senza africani". Spiega cosa intende: "Il nostro patrimonio culturale continua a essere saccheggiato, i nostri oggetti sacri sono ammirati e desiderati, ma la nostra presenza no". Non parla, come si potrebbe pensare, di presenza in Europa, ma di presenza degli africani in Africa: arte, oggetti, manufatti, oltre a materie prime sono ambiti e oggetto di proficuo commercio, ma uomini e donne sono solo ostacoli alla fruizione dell'Africa da parte di un sistema economico mondiale che Traoré chiama con efficacia e chiarezza "bulimico" (p.87).

Il titolo del libro, *L'immaginario violato* - *Le viol de l'imaginaire*, bellissimo tanto in francese quanto in italiano, contiene un significato più complesso di quanto non comunichi a una sua prima, inevitabile, lettura emozionale. *L'immaginario violato* è quello politico e sociale che l'Africa aveva

per il suo futuro quando ha raggiunto l'Indipendenza. Per il Mali era il 1960. Traoré è una donna con grande esperienza alle spalle, è preoccupata, angosciata, è una donna che non ha perduto la capacità di indignarsi per la miseria e le sue conseguenze, e di provare passione per l'uguaglianza negata, per l'avidità di un libero commercio mal condotto, che provoca ulteriore povertà, per la giustizia sociale non concessa a tutti, come deve essere, per diritto di nascita.

L'“immaginario” è “violato”, come leggiamo nell'agra Introduzione, della stessa Traoré, dall'“impostura” e dal “terrorismo intellettuale” del più forte, che rifiuta di riconoscere le diversità, e ha come fine solo il guadagno a tutti i costi: “La violenza politica e istituzionale schernisce la nostra sovranità e saccheggia le nostre terre; la violenza simbolica aggredisce la nostra memoria e il nostro immaginario” (p.7). Alle radici della violazione c'è la durezza dell'economia mondiale, dominata dal gruppo egemone delle nazioni ricche, che attraverso il Liberismo della produzione di ricchezza e del commercio mondiali, così come sono imposti da un insieme di condizioni, incluso il debito estero e lo stesso sistema degli ‘aiuti’, drenano quasi tutte le possibilità africane. Proporre come soluzione per l'Africa la sua cooptazione entro il sistema economico liberista mondiale senza valutarne la diversità è una consapevole e colossale menzogna. Non è vero che “l'Africa debba obbligatoriamente inserirsi nella globalizzazione per stroncare la povertà”, anzi “lo stato di decadenza in cui l'Africa versa è l'inevitabile conseguenza della violenza del sistema mondiale e del suo disegno mercantilista e disumano” (p.9). Traoré sa benissimo che l'Africa non è esente da errori politici, economici e sociali, che non è esente da grande corruzione, e lo dice. Prima di invocare “Tutto tranne la menzogna”, dice chiaramente: “Il fatto che io sia donna non cambia nulla. Sono stata ferocemente combattuta sia da uomini, sia da altre donne che mirano esclusivamente a spalancare subito il Mali agli investitori stranieri. A chi giova questa mossa? A tutti, tranne al popolo del Mali”(p.10). E naturalmente non è solo al Mali che pensa, ma a tutti i paesi nelle condizioni del Mali. Quando chiede “più verità e più etica”, si rivolge a tutti.

Purtroppo il pubblico in senso lato non è preparato, e in buona parte non è interessato, a un libro come questo, che oltre tutto, pur essendo apparentemente chiaro,

implica per il lettore più di una conoscenza superficiale della storia coloniale e della situazione contemporanea globale, e non solo di quella economica, perché geografia locale, cultura antropologica, competenze specifiche sono importantissime. Per gli specialisti è un libro troppo semplice, e comunque non ne hanno bisogno, per chi si occupa di letteratura è fuori campo, per chi vuole informazione non è abbastanza sistematico, per chi desidera intrattenimento non è funzionale. Però bisogna leggerlo.

Nonostante questo, e nonostante tutto, Traoré ha evidentemente cercato di rendere *L'immaginario violato* il più leggibile possibile per qualunque laico non indifferente alla realtà. Ha cercato anche di non cadere in un vittimismo sterile, trappola difficile da evitare quando nello stesso libro si alternano e si accavallano narrazioni, documentazione secca, elementi autobiografici, apologia, denunce motivate e dimostrate, condanne, desideri, e proposte. Il libro è da leggere proprio per i laici. Il discorso di Traoré è spesso ironico, sarcastico, le sue accuse al mondo europeo e nordamericano sono violente, parimenti dirette contro l'egemonia della finanza e l'egemonia delle idee.

Il primo capitolo è il più narrativo. Mette in campo immediatamente il fattore umano, che resta forte e centrale in tutto il libro, attraverso la storia di Altina, una madre povera che vede morire nello stesso pomeriggio i due figli maschi bambini, per una malattia banale, facilmente curabile con farmaci appropriati, ma non disponibili in molti, troppi, luoghi dell'Africa. La storia di Altina non è naturalmente solo una *captatio* di emozione, serve a Traoré per tracciare una rapida ricapitolazione delle sciagure africane, incluse quelle interne, nella quale ha occasione di menzionare con approvazione figure del passato, oggi davvero troppo trascurate, come Aimé Césaire e Franz Fanon, ai quali farà riferimento più di una volta anche in seguito.

Dal secondo capitolo in poi l'intraccio di privato, storia, contemporaneità, denunce, e tentativi di analisi economica e politica, sfugge da definizioni e sommari. Traoré ripercorre alcune tappe della storia recente: “Era il 1960... L'Indipendenza aveva il sapore dei miei tredici anni” (p. 22). Era il sapore della speranza, ma entro il 1968 l'esperienza di uno sviluppo basato sulla valorizzazione delle risorse locali fallisce, e ha luogo il colpo di stato militare, che porta a una politica disastrosa in ogni senso. Il regime cade nel 1991, ma da allora

la Terza Repubblica del Mali è stata sempre più travolta dal sistema mondiale di accaparramento della ricchezza e dagli errori di alcuni dei suoi stessi governanti. Errori, corruzione e fondamentale mancanza di senso etico coinvolgono molti di coloro che detengono il potere. Traoré parla di tradimento. La popolazione che conferisce il potere, spesso non sa, o sa in modo vago, e in realtà non ha i mezzi per sapere fino in fondo. Il passato serve per comprendere meglio il presente, ma poi bisogna agire nella situazione contemporanea, che è quella che Traoré racconta e analizza, e sulla quale vorrebbe operare. Il fattore umano è di nuovo l'elemento che ha la funzione di collegare i dati e di conferire vita alla sua analisi.

La complessità e i problemi sono moltissimi, le posizioni opposte, esterne e interne all'Africa, sono ben note, le contraddizioni, reali e apparenti, sono trappole sempre pronte. Come conciliare la diversità con l'apertura, e il “*Tout se tient*” di Amadou Hampâté Bâ, che Traoré cita fin dalla prima riga del suo lavoro, con il “*Tout se tient*” degli attuali vertici della economia mondiale? Non è per niente facile cogliere e valutare tutti gli elementi messi in campo, soprattutto perché non è facile muoversi dal punto di vista consolidato economicamente e culturalmente delle grandi potenze dell'Occidente. Non è facile neanche per chi lo vuole veramente, ma questa non può essere una scusa per non tentare di sapere e di capire. La lettura di un libro come *L'immaginario violato*, non lascia indifferenti, e produce effetti che si susseguono come quelle scatole cinesi poste una dentro l'altra fino alla più interna. Se non altro produce un bruciante desiderio di saperne di più. Si dovrebbe affiancarlo a *La globalizzazione e i suoi oppositori (Globalization and Its Discontents, 2002)* di Joseph E. Stiglitz, Premio Nobel per l'Economia nel 2001, che già nel risvolto della copertina italiana afferma: “Ho preso atto in prima persona degli effetti devastanti che la globalizzazione può avere sui paesi in via di sviluppo e sui poveri che vi abitano... Ritengo che la globalizzazione... possa essere una forza positiva... Ma perché ciò avvenga è necessario un ripensamento attento del modo in cui è gestita...”. Quanto si può pretendere di non sapere? Di non capire? Di trovare confuso e quindi non valutabile? Forse bisognerebbe parlare proprio di valore e del difficile concetto di valore, magari rileggendo anche Adam Smith, con il suo retroterra di fiducia nei sentimenti morali! ■



Yvonne Vera si è rivelata, negli ultimi anni, la scrittrice più originale e interessante se non di tutto il continente africano, sicuramente del suo paese, lo Zimbabwe. A dispetto della giovane età (è nata nel 1964), Vera ha anche già al suo attivo numerose opere. *Butterfly Burning*, recentemente tradotto in italiano con il titolo *Il Fuoco e la Farfalla*, non è infatti il suo primo romanzo; lo precedono *Why Don't You Carve Other Animals* (1992), una raccolta di racconti scritta e pubblicata quando Vera ancora risiedeva a Toronto, dove ha completato gli studi universitari, e i romanzi *Nehanda* (1993), *Without a Name* (1994) e *Under the Tongue* (1996), insignito del Commonwealth Prize per l'Africa nel 1997.

Al centro delle opere della scrittrice africana – vale la pena sottolinearlo da subito – ci sono principalmente le donne. Quasi tutte le opere di Yvonne Vera risultano, in ultima analisi, riscritture di alcuni momenti fondamentali della storia del suo paese che pongono in primo piano tante piccole storie femminili, tutte quelle storie che fino a poco tempo fa restavano tacite e quindi inascoltate. Le donne di cui Yvonne Vera narra le vicissitudini, in particolar modo in *Butterfly Burning*, tentano di decolonizzarsi, di opporsi all'oppressione esercitata su di loro sia dai colonizzatori, sia dalla società patriarcale africana, che tende a considerarle una mera appendice dell'uomo (come si afferma in un romanzo della nigeriana Buchi Emecheta, *The Joys Of Motherhood*). Non va dimenticato che le donne africane rivestivano un ruolo molto importante all'interno delle loro comunità tradizionali, ma quasi esclusivamente in qualità di mogli e di madri. Qualsiasi tentativo di realizzazione di se stessa che esulasse da questi ruoli era pressoché impensabile. Le protagoniste delle opere di Yvonne Vera cercano dunque di ribellarsi, di trovare la loro strada e di essere indipendenti, in primo luogo indipendenti economicamente, poiché – come ha evidenziato Vera stessa a Mantova, dove lo scorso settembre è intervenuta al Festivalletteratura – senza indipendenza economica è impossibile essere realmente autonome e libere di fare le proprie scelte. Tuttavia, le eroine di Vera, e soprattutto la protagonista di *Butterfly Burning*, aspirano anche a un altro tipo di autonomia, un'autonomia che può essere definita mentale, psicologica, spirituale.

Veniamo dunque a *Butterfly Burning*, ma prima di vedere quale sia la storia principale di questo complesso e densissimo romanzo, è necessario fare riferimento al luogo in cui tale storia è ambientata. Il *background*, difatti, non è

Yvonne Vera,  
*Butterfly Burning*, New  
York, Farrar, Straus and  
Giroux, 1998, pp. 151  
Trad. it. di Francesca  
Romana Paci, Milano,  
Frassinelli, 2002, pp. 218

Marianna Ottaviani

collocato in secondo piano ma gode di un'importanza che quasi uguaglia quella della storia principale. Ci troviamo a Bulawayo verso la fine degli anni '40, in un periodo, dunque, in cui il regime segregazionista è ancora imperante in Zimbabwe e, non a caso, quasi tutto il romanzo si svolge nella *township* di Makokoba. Una delle scene più rappresentative che mostra il ruolo rilevante affidato da Yvonne Vera al *background* è forse quella che ritrae un gruppo di bambini intenti a giocare allegramente lungo una strada della *township*, una strada terribilmente squallida e degradata, di tanto in tanto percorsa da auto guidate da uomini bianchi che rivolgono ai bambini cenni frettolosi. Veniamo inoltre a sapere che i giocattoli usati dai bambini, e da loro considerati preziosi tesori, altro non sono che i rifiuti dei colonizzatori, gli oggetti dei quali gli uomini bianchi si sbarazzano perché ormai inutili: "An empty box of matches. A single leather shoe with laces still attached. [...] An ink stand says London. A magnificent metal spoon with a dove embossed on it. Selborne Hotel is written along the broken handle of a ceramic pot" (p. 19). Sin da questo breve passo risulta chiaro come le critiche che Vera solleva nei confronti del colonialismo e dei colonizzatori non siano aspre e scandite con toni accesi come invece possono essere, per fare un esempio per tutti, quelle di Jamaica Kincaid in *A Small Place*. I cenni al colonialismo sono disseminati in questo romanzo in maniera molto discreta e, proprio in virtù di questa loro discrezione, risultano ancora più efficaci. Si vedano, a tale proposito, il racconto dell'impiccagione dei diciassette uomini uccisi per aver tentato di difendere la loro terra nella prima *Chimurenga*, la prima guerra di liberazione, nel 1896, e la descrizione dei corpi di alcuni uomini, segnati dai colpi di frusta inferti dai colonizzatori e dai solchi lasciati dalle catene o dai morsi dei cani, addestrati precisamente allo scopo di indirizzare tutta la loro ferocia verso uomini di colore.

È in questo scenario che incontriamo la giovane protagonista di *Butterfly*

*Burning*, Phephelaphi, la quale, sin dalla sua prima comparsa nel romanzo, viene immediatamente identificata con la farfalla a cui si fa riferimento nel titolo. Phephelaphi vive un'intensa storia d'amore con Fumbatha, un uomo molto più anziano di lei, e, inizialmente, questo amore rappresenta per lei, che ha da poco perso la madre ed è sola al mondo, un'ancora di salvezza. Allo stesso tempo viene però sottolineato come "something was in her, mute" (p. 32). Ciò che Phephelaphi sente dentro di sé è uno struggimento che la spinge a non accontentarsi di essere semplicemente e unicamente l'oggetto dell'amore di Fumbatha. Phephelaphi ritiene, infatti, che Fumbatha non possa essere "the beginning or end of all her yearnings" (p. 75) e, quando le si presenta la possibilità di diventare la prima infermiera di colore del suo paese, decide di non lasciarsi scappare questa occasione. Fumbatha, da uomo del suo tempo appartenente a una società patriarcale, tenta di dissuaderla, non riesce a comprendere il motivo per cui Phephelaphi attribuisca un tale valore a "the movement forward – the entrance into something new and untried" (p. 71).

Come ha commentato Yvonne Vera a Mantova, ciò che manca a Phephelaphi, e a tutte le donne che si trovano in una situazione affine, è "self-love [...] you have to discover as a woman to love yourself before a man loves you. [...] The woman in the story is trying desperately, desperately to learn – she doesn't know how to do that – to love herself". Phephelaphi cerca dunque un modo di "finding herself" (p. 76), di imparare ad amare se stessa a prescindere dall'amore che un uomo può provare per lei e di conquistare, quindi, un'indipendenza di tipo psicologico. In questo senso, Phephelaphi trova un punto di riferimento in Deliwe, una donna molto decisa e caparbia, che conduce un *shebeen*, una sorta di locale in cui si vendono alcolici e si suona musica ogni notte. La prima volta che Phephelaphi incontra questa donna rimane profondamente colpita dalla sua "raised voice, harsh and determined" e dalla risoluta affermazione, da lei pronunciata, che "this voice was obedient only to Deliwe" (p. 62). La determinazione e l'indipendenza di Deliwe ispirano Phephelaphi che si sente talmente attratta dal tipo di donna incarnata da Deliwe da seguirlo nel suo *shebeen*. Altra forte attrattiva è rappresentata, per Phephelaphi, dalla musica che viene suonata in quel luogo. La musica riveste infatti un ruolo importante in questo romanzo sin dal primo capitolo, dove

alcuni lavoratori neri tagliano faticosamente l'erba e traggono dalla musica il loro unico sollievo: "As for healing, they have music, its curing harmony as sudden as it is sustained. [...] they call it Kwela. It is a searing musical moment, swinging in and away, loud and small, lively, living. Within this music, they soar higher than clouds; sink deeper than stones in water" (p. 5). Non è dunque un caso che Phephelaphi desideri così fortemente ascoltare il Kwela, simbolo, lungo tutto il romanzo, di libertà. La protagonista di *Butterfly Burning*, proprio per riuscire a conseguire la libertà dalle limitazioni impostole dalla società patriarcale, si vede costretta a prendere una risoluzione lacerante, che preferiamo però non rivelare per non privare i lettori del piacere della lettura.

Alcune parole devono essere spese per le scelte stilistiche di Yvonne Vera, senza ombra di dubbio una delle componenti di maggior originalità della sua opera. Lo stile di

Vera si segnala, infatti, per la sua non comune capacità di far percepire al lettore, con eccezionale intensità, le sensazioni, i sentimenti, le lacerazioni interiori vissute dai suoi personaggi. La prosa che ne risulta è talmente complessa e peculiare da poter essere, ad avviso di alcuni, avvicinata alla poesia. Ci sono, in effetti, alcuni passi che, per il loro considerevole potenziale evocativo, danno adito a tale accostamento. Nel capitolo dedicato all'impiccagione a cui si è accennato in precedenza, ad esempio, Vera riesce a plasmare e a giocare con la lingua inglese in modo tale da rendere l'episodio molto crudo, a tratti quasi macabro, e al contempo molto allusivo, persino lirico. Il linguaggio è spesso fortemente metaforico e molta attenzione viene prestata al suono delle parole e al ritmo che esse creano fra loro. In alcune frasi si possono addirittura individuare allitterazioni e assonanze che non appaiono affatto casuali. La sensazione che se ne trae è dunque che

ogni parola sia stata lungamente soppesata, che nessuna parola e nessuna frase siano state scelte casualmente. Inoltre, molto incisivo è anche il ricorso al simbolismo. Phephelaphi, ad esempio, viene inizialmente associata con l'acqua, simbolo di purezza, ma anche di nascita o di ri-nascita, e con l'aria: "She rose out of the water like the sun and he looked at her in total surprise. The words tumbled out of her as she spoke and gasped for air. She was water and air" (p. 27). Chi leggerà questo romanzo la scoprirà successivamente associata con la terra e infine con il fuoco, quel fuoco che incontriamo sin dal titolo del romanzo.

Va infine sottolineato che quanto detto riguardo alla complessità di questo romanzo rende ammirevole e coraggiosa l'impresa della traduttrice, Francesca Romana Paci, alla quale spetta il merito di aver mantenute intatte, nel passaggio da una lingua all'altra, la bellezza e la ricchezza di questa opera. ■

Il primo romanzo della scrittrice africana Yvonne Vera, *Nehanda*, è uscito nel 1993, seguito da *Without a Name*, nel 1994, da *Under the Tongue*, nel 1996, e da *Butterfly Burning*, nel 1998, ora tradotto in Italia come *Il fuoco e la farfalla* (Frassinelli, Milano, 2002). Il recente, *The Stone Virgins*, è quindi il quinto romanzo di una scrittrice giovane e in continua ascesa. Prima dei romanzi ha scritto una raccolta di quindici racconti, *Why Don't You Carve Other Animals*, pubblicata prima in Canada nel 1992 e nel 1994 in Zimbabwe. Yvonne Vera è nata in Zimbabwe, a Bulawayo, nel 1964, ha compiuto gli studi universitari in Canada, a Toronto, dove ha conseguito un Ph.D. in Letteratura. In seguito è ritornata a vivere in Zimbabwe, dove ha pubblicato le prime edizioni dei suoi libri, e dove è direttore della National Gallery di Bulawayo.

Fino a oggi tutta la narrativa di Vera è dedicata alla rappresentazione del suo paese e di quella parte della sua storia che va dalla fine dell'ottocento all'epoca attuale. Non è una narrativa facile, non tanto e non solo perché sia necessaria una certa informazione storica e sociale sullo Zimbabwe per capire, quanto perché la scrittura è elaborata e idiosincratca, perché lo spazio e soprattutto il tempo sono piegati e frammentati, perché il passo narrativo, estremamente lavorato, richiede attenzione ininterrotta.

Ognuno dei romanzi di Vera può essere letto come opera autonoma e

Yvonne Vera,  
*The Stone Virgins*, Harare,  
Zimbabwe, Weaver  
Press, 2002, pp. 184

Francesca Romana Paci

autosufficiente, ma se si leggono i cinque romanzi uno dopo l'altro e nell'ordine in cui sono stati scritti ci si configura davanti a una ricerca unica e organizzata, che pone, e soprattutto si pone, domande di vitale importanza sulla libertà, sul diritto della persona, sulla cultura, sulla tradizione, sulle civiltà e sul futuro africano. La ricerca di Vera è dedicata allo Zimbabwe prima di tutto, ma lavorare per l'avanzamento dello Zimbabwe per Vera coinvolge una difficile indagine che si spinga dentro le pieghe profonde della natura umana e dei condizionamenti che la comunità di uomini e donne riceve dal contesto. Europeizzazione e occidentalizzazione sono parole e concetti neppure menzionati, ma costantemente impliciti nell'opera di Vera, evocati tacitamente dalle tradizioni, dalla storia coloniale, dalla fenomenologia sociale, dalla politica, dalla stessa innovazione africana. Se le guerre sono il primo male da estinguere, la ricerca di equilibrio tra tradizione e innovazione è il primo e fondamentale pro-

blema da affrontare. La ricerca dell'armonia, del senso, delle aspettative nel futuro, è irrinunciabile, è difficile, è metastabile. Fino a che punto si deve e si può aprirsi al mondo, alla cultura del mondo, alla cultura europea e nordamericana in particolare, fino a che punto insistere sul nazionalismo e sulla cultura nazionale pura? Persino in *Nehanda*, che racconta liberamente un episodio del periodo coloniale, la questione non è limitata a incomprendimento e violenza tra inglesi e africani. La cultura è, e resterà sempre, un campo di battaglia, le culture non possono semplicemente escludersi, gli incontri sono sempre metastabili. Vera è cauta, grave, pensierosa, e colta.

Per la sua tesi di dottorato, dove tratta aspetti del colonialismo, ha studiato Bachtin e quindi ha incontrato Dostoevskij. Vera non può e non vuole fondarsi all'esterno per costruire la propria poetica, ma non può e non vuole resecare e scartare il mondo. Leggendo la sua opera è più che mai necessario riproporsi il problema degli universali (vocabolo in disuso e concetto proteiforme), avere il coraggio di scandagliare non solo il male, ma anche l'origine e la natura metafisica del male, la apparente liceità del male, la complicità con il male. È necessario avere il coraggio che si trova in *Delitto e castigo* e nei *Fratelli Karamazov*, e ovviamente anche in mille altre opere letterarie, ma un

coraggio che spesso ha taciuto o è stato tacitato nella omologazione del mondo, che si è globalizzato anche nella coscienza. Il male sembra un argomento troppo grande per studiarlo, troppo difficile per analizzarlo, e anche per spingere la rappresentazione fino a porre domande che una volta poste sarebbero inevitabili.

Rispetto ai romanzi che lo precedono *The Stone Vergins* rappresenta una evoluzione coerente, che approfondisce l'indagine e propone elementi nuovi, avendo cura di lasciare aperta la via verso un progresso ulteriore. Come tutte le opere di Vera ha al centro figure femminili piagate dal dolore, vittime di violenza e ingiustizia. Ma, mentre nei romanzi precedenti il sistema e la società e i tempi non riconoscono loro sufficiente dignità e autonomia di vita quotidiana e di pensiero, le donne di *The Stone Vergins* si trovano sulla linea di confine tra il vecchio e il nuovo. I personaggi maschili non sono mai trascurati, anzi la loro partecipazione è indiscussa, la loro vicinanza desiderata. Il male che da loro proviene è denunciato, esposto, ma senza cecità iracunda; la cecità è piuttosto quella che impedisce a una parte degli uomini, come emblematicamente al capofamiglia VaGomba in *Under the Tongue*, di capire la tragedia delle donne come sua moglie e sua nipote.

Tutte le donne della narrativa di Vera sono vittime e insieme portatrici di volontà di vita e di autonomia. Le miserie e le oppressioni sono frutto della passata situazione coloniale, ma anche dalla posizione sociale delle donne entro lo specifico contesto africano, dove l'eroe di una guerra di liberazione e un padre possono diventare stupratori, e dove le donne non hanno diritto a voce propria. Per le donne Vera auspica parità sociale e soprattutto istruzione professionale e cultura in ogni senso, che garantiscano loro possibilità di indipendenza e quindi dignità individuale. Il processo verso l'emancipazione non è facile, perché non solo è ostacolato da una società che conserva aspetti di maschilismo, è rallentato e deviato anche dagli errori stessi delle donne, che troppo spesso scambiano i segni per realtà.

Divisa in due parti, 1959-1980 e 1981-1986, indicate nettamente dalla grafica (la prima di quattro, la seconda di tredici capitoli), la narrazione di *The Stone Vergins* comincia con un lungo capitolo di celebrazione di Bulawayo: "Selborne is the most splendid street in Bulawayo and you can look down it for miles and miles with your eyes encountering everything plus blooms..." (p.4). Una celebrazione non priva di ironia,

dalle sirene della fontana davanti al National Museum, al quartiere delle vie "named after English poets – Kipling, Tennyson, Byron, Keats and Coleridge..." (p.5). Simmetricamente, dopo un brevissimo capitolo di cerniera fra le due parti (il quinto, di una sola pagina – come non ricordare "Time passes"?), il romanzo si chiude con una seconda celebrazione di Bulawayo, calda ma ugualmente accorta. Paragrafo dopo paragrafo, immagine dopo immagine, colore dopo colore, suono dopo suono, passo dopo passo, Bulawayo questa volta si rivela attraverso il vissuto di uno dei personaggi centrali, la giovane Nonceba: "She enjoys the din, a sound which fills the city, and gives it an alertness, a sense of expectation..." (p. 149). Yvonne Vera ama la città, spesso la contrappone alla campagna, per la quale ha sentimenti contrastanti, forse non ancora chiariti a se stessa. Bulawayo è luce, aria, spazio, possibilità, sorpresa, scelta, futuro, e libertà.

Le vicende vere e proprie del romanzo, però, cominciano nel 1980, anno del Cessate il fuoco e dell'Indipendenza, a Kezi, un centro rurale di media grandezza vicino alle colline di Gulati, a circa duecento chilometri da Bulawayo in direzione del confine con il Botswana. A Kezi vivono due belle e tenere sorelle, Thenjiwe e Nonceba, che hanno perso i genitori, e che in un solo giorno, nella stessa ora, incontrano un destino terribile, la prima uccisa, la seconda violentata e sfigurata da un combattente della libertà, un reduce della guerra di liberazione che non ha accettato la pace fra le fazioni. L'uomo, Sibaso, è uno dei personaggi più difficili e interessanti tra quelli creati da Vera, come del resto è interessante e nel profondo altrettanto complesso il secondo personaggio maschile, Cephas Dube, uomo di lotta, ma soprattutto uomo di pace, capace di dolcezza, intellettuale, studioso di archeologia e storia. Sibaso, che è tutt'altro che ignorante, ha studiato, ha letto i classici africani, è sensibile ai segni di arte del passato del suo paese che trova in una grotta (le "vergini" del titolo), pure non domina la realtà, la subisce. Cephas, al contrario, si impone alla realtà e cerca di comprenderla, di valutarla, di darle una direzione. È per la sua invenzione come personaggio che *The Stone Vergins* è anche un romanzo d'amore. Sibaso, che ha combattuto appassionatamente per una causa, ha letto il quasi mitico *Feso* di Solomon Mutsware, cerca di ritrovare un padre che presumibilmente ama, pur compie azioni di crudeltà atroce, tradendo la stessa pro-

pria natura umana. Cephas, il cui lavoro è lo studio e la comprensione del passato culturale del paese, sembra possedere fino nelle sue più profonde implicazioni filosofiche il significato di una frase, che quasi certamente non ha mai letto o ascoltato, contenuta nel *Novum organum* di Francis Bacon, "Natura non imperatur nisi parendo", dove "natura" è anche la natura umana, con tutti i suoi impliciti diritti alla dignità e alla conoscenza.

Il titolo del romanzo, *The Stone Vergins*, si riferisce alle incisioni rupestri che Sibaso vede nelle grotte delle colline di Gulati dove si rifugia durante la Guerra. La bellezza di Gulati e l'orrore della Guerra sono un paradosso che sconvolge Sibaso: "There is a shrine in Gulati ... A cave called Mbelele. An enclosure, enormous, known throughout Gulati as the most sacred of sacred places..." (p. 91). Sibaso nelle grotte di Gulati può ancora governare il suo destino, ma, come nella scelta fatale in una storia leggendaria l'eroe compie sempre la scelta giusta, Sibaso invece, altrettanto fatalmente, sbaglia: "I place my hand on the rocks, where antelopes and long-breasted women stand together ... they are hunting ... beyond ... something eternal ... They are the virgins who walk into their own graves before the burial of a king..." (p. 94). Disadattato dalla guerra alla vita, la sua scelta è una scelta di morte. All'elemento femminile, rappresentato dalle donne delle incisioni rupestri, è negata altra funzione se non quella della vittima sacrificale. Sibaso così condanna a morte anche se stesso, si identifica con il re morto, che a sua volta è identificato inconsciamente con il paese.

Un arazzo di vita brulicante di personaggi, di oggetti, di natura, reso rappresentazione tridimensionale dalla abilità tecnica di Vera, contiene le vicende. Non si tratta di descrizione, di compiacimento nella esposizione di immagini, si tratta di uno sforzo consapevole di provocare il pensiero. A Kezi il posto più importante è l'edificio del Thandabantu Store, dove si concentra ogni forma di energia sociale e di movimento: "Thandabantu Store has a large wide veranda where often people meet and sit and talk and wait for the bus or any other traffic to go by, to stop, to deliver a message, a parcel, a plough, a human presence..." (p. 22). Ma alla fine del capitolo risuona la minaccia: "The war so near, close to the skin you can smell it" (p. 26). La guerra non è solo un grandissimo male contingente, un orrore indicibile, una potenziale corruzione morale che perdura

anche dopo il ritorno della pace, la guerra ha anche esiti paradossali come quello di affrettare l'emancipazione femminile, come è evidente con la comparsa delle donne-soldato sulla veranda del Thandabantu Store: "The women who return from the bush arrive with a superior claim of their own. They define the world differently. They are fighters, simply, who pulled down every barrier and entered the bush, yes, like men. But then they were women and said so, and spoke so, and entered the bush, like men...".

Il brano dedicato alle donne-soldato è lungo e articolato, il senso è enigmatico e chiaro simultaneamente, perché l'emancipazione è un bene desiderato, ma l'emancipazione stessa può avvenire attraverso mistificazioni, e essere in sé mistificazione del reale. Può essere segno preso per realtà.

Nelle prime opere di Vera è costantemente presente la metafora del tessuto come creatività, e il linguaggio è spesso lavorato come un tessuto. Come ho già avuto occasione di affermare, Vera è una grande

tessitrice di linguaggio e le sue pagine sono veramente tessiture, ottenute con un intreccio attento delle ripetizioni, di insiemi di sinonimi, di parentele di significati, di immagini che diventano simboli, motivi, e temi. Anche in *The Stone Vergins* Vera dimostra di sapere usare le parole come fili colorati, di saperle avvicinare, allontanare, ripetere, fino a far prendere vita a una rappresentazione che è insieme lirica e filosofica, e, senza contraddizione, emozionante e lucidamente realistica. ■



# Australia

This is undoubtedly a special issue of a special journal, ALS. While it is not a celebration, how can it be as it marks the retirement of both Laurie Hergenhan and Bruce Clunies Ross? It is certainly a publication which effectively presents, embodies and duly honours several outstanding long-term and continuing achievements in Australian Literature and Criticism. They are: Les Murray's matchless union of *weltanschauung* and idiom in his world-acknowledged poetry; Bruce Clunies Ross's distinguished leadership in Australian Literature research at his centre at the University of Copenhagen, making Murray's poetry the central theme with such far-reaching intellectual, cultural and geographical implications; Laurie Hergenhan's untiring, inspiring, attentive directorship of ALS, of which he was founding editor. From the very beginning his presence guaranteed that ALS would be a sure reference point for academic excellence in Australian literary studies worldwide.

The organization of this special number is an Introduction, nine articles and a Selective Checklist.

The articles are as follows:

Peter Steele, "Les Murray: Watching with His Mouth"

Martin Leer, "'This Country is My Mind': Les Murray's Poetics of Place"

Christopher Pollnitz, "Folie, Topography and Family in Murray's Middle-Distance Poems"

Nils Eskestead, "Dancing 'On Bits of Paper': Les Murray's Soundscapes"

Peter Pierce, "Les Murray's 'Narrowpeak'"

Line Henriksen, "'Big Poems Burn Women': *Fredy Neptune's* Democratic Sailor and Walcott's Epic *Omeros*"

Bruce Clunies Ross, "The Art of Cracking Normal"

Charles Lock, "*Fredy Neptune*: Metonymy and the Incarnate Proposition"

*The Poetry of Les Murray: Critical Essays. A Special Issue of Australian Literary Studies, volume 29, Nr. 2, 2001, University of Queensland Press. Eds. Laurie Hergenhan, Bruce Clunies Ross*

Bernard Hickey

Noel Rowe, "Justice, Sacrifice and the Mother's Poem"

As for the Checklist: given Carol Hetherington's unique contribution to ALS, it is only fitting that her work be a valued part of this issue. I hope her Checklist will spur scholars from our Italian Universities to undertake the rewarding and onerous task of translating Murray's poems. As the Checklist is "Selective" it was obviously not possible for everything to be included. Personally, I would have liked to see a separate reference to "The Human Hair-Thread" which first reached many of us via Jim Davidson's highly important special Aboriginal Number of *Meanjin* in 1997. (It is of course referred to in Peter Pierce's fine article).

All these essays are most impressive and helpful for an understanding of the many highly personal and polemical issues of which Murray in his undoubted honesty has wished to be involved. And in a world which is constantly lamenting its lack of spiritual and moral fibre, the organization of this publication beginning with Peter Steele's closely argued views on Murray's values and his confident use of his "own idiom" (p. 12) to Noel Rowe's

concluding penetrating views of the highly intimate effect of the untimely death of his mother through lack of the doctor's concern as related in "The Steel" is an important statement. Significantly, Murray withdrew this poem from his *New Selected Poems* (1998), Rowe continues his enquires into Murray's comment in *A Working Forest*. He deals with ethical-literary issues such as scapegoats, culminating in Christ's crucifixion. In its turn, this throws light on another aspect, namely, human sacrifice that does not sanctify. The critical enquires initiated by speculation in Murray's declaration on silence have been truly remarkable. The foregoing remarks give some indication of how the contributors have worthily responded to Murray's erudition, craftsmanship and personal honesty.

Returning to Peter Steele's opening essay, it is a splendid analysis of Murray's highly-developed dramatic sense, the ease with which he passes seamlessly from "sprawl" to strong command (p.5). Steele applies Joseph Brodsky's idea that all he was doing as poet was to bring to expression poems which were already latent, or sleeping in the language (p.5). In his view, this is connected to Murray's sense of "glory", glorifying in the commonplace, yet knowing that the commonplace glories in itself (p. 5).

Perhaps, after learning so much from Steele's insights, it is ungracious to be too worried about his premise: Murray's books are dedicated to "the greater glory of God", which provides a bond with Hopkins who, as a Jesuit, sailed under the same flag (p. 1).

My copies of Murray's poems have simply "To the glory of God". Even though when at the local Christian Brothers where A.M.D.G. was mandatory at the top of every page of our exercise books, I learnt to appreciate the finesse of "greater", which I still do. I think, even though the flags are similar, they are not the same.

Perhaps a fuller understanding of the necessity of the difference between these closely related aims would help us to come to terms even more effectively with *Fredy Neptune* and his journeys, as well as the implications and interconnections that "The Bonnie Disproportion" has for the Scottish facets of Murray's worldview, and, in addition, the aesthetics of the Free Presbyterian Church.

However, in the last analysis, our thanks are due to Murray's poetry and to the careful, committed scholarship of the critics. By changing the tense of the verb in the text which Handel's *Messiah* made part of our cultural heritage, we can certainly say – to put to one side the enormous range of reception – in Murray's writings "The glory of the Lord" is revealed.

Murray's peer group of leading contemporary poets comes to the fore in Line Henriksen's tracing *Fredy Neptune's* personal trauma and his quest to reach the state where he can pray "with a single heart". Naturally, there are links to Dante's *Divina Commedia* and Seamus Heaney's *Station Island*. Connections are also easy to see with Walcott's *Omeros* as well as of this poem with the *Divina Commedia*. Murray is on record as saying that *Omeros* leads us back to Pound's *Cantos*. However, neither *Omeros* nor *Fredy* are epics, properly so-called.

Crucial to Henriksen's comments is Murray placing *Fredy* as an acknowledged narrator. This means that *Fredy Neptune* is *Fredy's* poem, not Murray's.

Also, "Fredy remains a humble outsider: a democratic sailor" (p. 107) (Incidentally, when Les Murray kindly donated a copy to the Australian Library in Lecce, he inscribed it "from Fred and Les").

This sums up the importance of Murray's stance as Henriksen states regarding a basic difference between paradoxical attitudes – similar in Dante and Walcott, different in Murray: how to present humility as the most important of ethical values in a poem that shares length and scope with the most daring and ambitious of literary genres, the epic. This, in my view, is in keeping with Murray's own political views, and also a confirmation of the profoundly democratic ethos of the Sydney Bulletin of the 1890s, which David Garnett saw in Lawson. His review "Henry Lawson and the Democracy" is of fundamental importance, which in turn is highlighted by the use of the definite article in the title.

Clunies Ross, in his turn concentrates on the Australian and formal aspects of Murray, both impressively

detailed. These range from his Boetian tradition (p.110) to the special nature of his "Australianes", He writes: *Fredy Neptune* is simultaneously an Australian poem in tone and story, stylistically and thematically linked with Australian literary traditions and a fable in the challenging topic of survival in the twentieth century, explicitly informed by a comprehensive theory of poetry (p. 111).

Other articles on *Fredy Neptune* including Bruce Clunies Ross's detailed, expert and Australian focussed "The Art of Cracking Normal" and Charles Lock's "*Fredy Neptune*: Metonymy and the Incarnate Proposition" an extended discussion of history, language, poetry and poets, the body itself, with departure point "No poetry after Auschwitz".

Then there is the entirely different Nils Eskestad's "Dancing 'On Bits of Paper': Les Murray's Soundscapes" which deals magnificently with "Wholespeak", a central aspect of Les Murray's art.

Charles Lock's overwhelming contribution, to be read and re-read, begins with an epigraph from the Armenian poet who witnessed the massacre that so deeply affected *Fredy*.

*"The twenty sank exhausted to the ground.  
Get up!" The naked swords flickered like snakes.  
Then someone fetched a pitcher of kerosene.  
Human justice, I spit in your face.  
Without delay the twenty were anointed.  
"Dance!" roared the mob. "This is  
sweeter than the perfumes of Arabia!"  
They touched the naked women with a torch.  
And there was dancing. The charred bodies rolled.*

(Murray writes, from the Armenian of Siamanto, Atom Egoyan)

Nils Eskestad helps us to understand *Fredy's* dilemma of numbness greatly when he enquires into "Wholespeak", the wholesome, regenerating aspects of life which are to be found in poetry/religion/prayer. Eskestad refers to Brodsky who compared poets to birds as their true biographies were the way they sound (p. 71). He continues:

In agreement with Murray's view of poetry as an art of embodiment, this observation points to another vital aspect of his soundscapes. Drawing on the compositional practice of Celtic and Aboriginal poetry has not only helped Murray to evoke and hymn his native environment, it has also enabled him to forge a voice that embodies, or enacts acoustically his own sense on Australian identity.(p.71).

Of the nine fine essays, for personal reason I am drawn to Martin Leer's "This country is my mind, Les Murray's poetics of place", partly because I have just had the pleasure of spending a few days with Les and his family at Bunyah. Leer (who studied at home and abroad under the two editors of this ALS issue) examines sensitively, intellectually and perceptively, Murray's relation to his birthplace, Bunyah.

Personally, I have always regarded "The Bulahdelah-Taree Holiday Song Cycle" as one of the necessary poems in Australian Literature. This is for a variety of reasons and wherever possible I have made it central to my lectures outside Italy, such as in Albania in 1987. My enthusiasm for its importance was engendered by R.A. Simpson, when in Venice, who had been a member of the panel which gave it its first award. It was a crowning moment in our work for contemporary writers when Murray was present at Ca' Foscari for a discussion of a "tesi di laurea" on the Cycle: Peter Pierce has movingly caught the spirit of the great occasion (p.82).

In a finely-honed space by poets who are Murray's peers, such as Seamus Heaney and Derek Walcott, Leer writes that

Experientially, *place* appears to Murray and to a vast range of writers as what Mircea Eliade termed a 'hierophany', the apperception of a cosmic centre: 'not a matter of speculation, but a primary religious experience that precedes all reflection on the world... it is the break effected in space that allows the world to be constituted, because it reveals the fixed point, the central axis for all future orientation' (p.17)

Christopher Pollnitz, in "*Folie*, Topography and Family in Murray's Middle-Distance Poems" also devotes much careful attention to "The Bulahdelah-Taree Holiday Song Cycle", which he places at the centre of Murray's oeuvre, and as the finest example of this period of his poetry. Murray acknowledged his debt to R.M. Berndt's translation of "The Wonguri-Manyigai Song Cycle of the Moon Bone", and modelled his own song cycle on it, about his own spirit country. There has been much debate about this imitation really being cultural appropriation. But Murray himself and most of his readers accept the usefulness of such "borrowing" as a procedure by which another culture makes part of its contri-

tribution to the conversation of mankind (p.55).

It is not unsurprising that Peter Pierce's respectful intimacy of comments in his "narrowspeak" (Murray's delightful word for his prose writings), gives his article a special place in this collection. His light but sure touch ensures that many of the points which have made – and continue to make – headlines are treated fairly and squarely. They include: The Preamble for the Australian Constitution, the Literature Board "Patronage in Australia". Through them, Murray – with first-hand knowledge of the rural poor and profound appreciation of Aboriginal culture – can be seen to engage a "benign kind of assimilation"

from which comes the fact that "the abiding interest in his writing is in integrations, in convergence" (p. 80) He is delighted by the inventiveness found in 19<sup>th</sup> century vocabulary, he is at one with "The Sentimental Bloke" examined in "The Bonnie Disproportion" and his duties to "the golden disobedience" is clear when reviewing Eric Roll's *A Million Wild Acres*.

The last five years have seen prose which tends to be pessimistic: *A Working Forest: Selected Prose* and *Killing the Black Dog: Essays and Poems* dealing with depression, from which Murray has suffered greatly.

Pierce's conclusion, considering his astute and sensitive comments applicable also to Les Murray's unique

contribution to Poetry and to Society, is relevant here.

He writes:

The powers of hope and of disappointment are in perpetual struggle within, and for, Murray's apprehension of Australia.

*A Working Forest*, which no-one would assume to be Murray's final collected words in prose, has both mass and delicacy; it is at once joyous and peevish, fretful and triumphant. It is the intimation of the sculpture of the artist that might be, a work to be savoured and confronted, as it seeks both to be a rebuke of, and a benediction for the way we live now. (p.86) ■





# Canada

La recente traduzione dall'americano all'italiano di *The Robber Bride* con il titolo *La donna che rubava i mariti*, conferma la fama internazionale di Margaret Atwood, ormai considerata una delle maggiori scrittrici della letteratura canadese contemporanea.

L'autrice d'oltreoceano, profondamente consapevole della propria identità culturale di donna, canadese, bianca, di lingua inglese, si è contraddistinta fin dagli esordi della carriera per l'impegno sociale della sua produzione artistica, considerando il romanzo "a vehicle for looking at society – an interface between language and what we choose to call reality, although even that is a very malleable substance" (M. Atwood, *Conversations*, ed. Earl G. Ingersoll, London: Virago, 1992, p. 246). Anche in quest'opera la scrittrice affronta una tematica di portata attuale: la costruzione dell'identità femminile, la fatica di crescere e di vivere da donne nella società contemporanea.

Dal punto di vista formale *La donna che rubava i mariti* è un testo innovativo, in quanto la Atwood ricorre contemporaneamente ad espedienti tipici del romanzo gotico (incantesimi, enigmi, apparizioni, il ritorno della donna demoniaca dal mondo dei morti, narrazioni inserite nella trama principale), ad elementi del *bildungsroman* (il testo traccia la storia di quattro diversi destini femminili dall'infanzia all'età adulta) ed alla tecnica post-moderna dell'utilizzo di più voci narranti, in questo caso tre donne, che, oltre ad avere la funzione di rappresentare le situazioni da una triplice angolazione, permettono all'autrice di analizzare le molteplici sfaccettature della vita delle sue eroine e, in modo particolare, di Zenia. È Zenia, infatti, la vera protagonista. Tuttavia questa donna bella, intelligente e spregiudicata, pur costituendo il filo conduttore dell'in-

Margaret Atwood,  
*La donna che rubava  
i mariti*, trad. it. di  
Margherita Giacobini,  
Milano, Baldini &  
Castoldi, 2001, pp. 509

Silva Del Zotto

tero libro, non compare mai direttamente. Il suo personaggio acquista significato e spessore psicologico solo in relazione alla percezione che hanno di lei Tony, studiosa della tradizione bellica, Charis, mistica New Age e Roz, donna d'affari di successo.

Il romanzo è strutturato in maniera schematica e circolare: si apre con la ricomparsa di Zenia al Toxique cinque anni dopo la sua morte, quindi vi è un *excursus retrospettivo* sulla vita delle tre "meravigliose" amiche, a ciascuna delle quali viene dedicato un capitolo, per ritornare al ristorante iniziale dove avviene l'agnizione finale. I *flash-backs* si susseguono in ordine cronologico, per cui, oltre a ripercorrere i percorsi formativi della vita delle tre eroine dall'infanzia alla maturità, testimoniano i cambiamenti di costume della città di Toronto nell'arco di trent'anni. La sezione *Smalto nero*, dedicata a Tony, è ambientata negli anni Sessanta; il capitolo *Le notti della faina*, di cui è protagonista Charis, abbraccia gli anni Settanta; infine, *La signora Barbablù* descrive l'esistenza di Roz nella Toronto degli anni Ottanta.

La Atwood affida la prima e l'ultima parte, l'Attacco e la Chiusura, a Tony la quale, fedele alla sua prospettiva di storica, crede fermamente nel "potere salutare delle spiegazioni" (p. 14), pur avendo la consapevolezza dell'impossibilità di una ricostruzione accurata della vita di Zenia. Agli occhi di Tony

la "storia di Zenia dovrebbe cominciare quando è cominciata Zenia" (p. 13), perché sa che in ambito storiografico vi sono dei momenti decisivi che spezzano il senso della continuità e cambiano la direzione degli eventi. Pertanto la data cruciale dalla quale l'esperta di guerre e battaglie decide di iniziare la narrazione è il 23 ottobre del 1990, giorno in cui si riunisce con Roz e Charis in un ristorante alla moda di Toronto e Zenia torna dal regno dei morti. Secondo il *plot* del romanzo l'esuberante eroina è morta cinque anni prima durante l'esplosione di una bomba a Beirut e le tre protagoniste si sono incontrate proprio in occasione della funzione commemorativa. A partire da allora pranzano insieme una volta al mese, perché a loro risulta difficile credere che sia davvero morta. Pur non avendo molto in comune "tranne la catastrofe che le ha indotte a unirsi, se Zenia si può chiamare una catastrofe" (p. 41) – infatti tutte tre sono state derubate dall'affascinante manipolatrice del denaro, della persona amata, della fiducia in sé stesse e di tutto ciò a cui più tenevano – hanno rapidamente sviluppato un'amicizia solida e leale, "uno spirito di gruppo" (p. 41). Si incontrano per raccontare, attraverso frammenti di esperienze e fantasie, storie di seduzione, tradimento e umiliazione riguardanti Zenia. In realtà dietro tali puntuali e dettagliate esposizioni si cela il bisogno di evocare questa sirena maliziosa e conturbante, il loro *alter ego*, il *dark double*. La *femme fatale*, infatti, è l'emblema del lato oscuro e tenebroso della personalità delle eroine, dei sogni irrealizzati: ella diviene la personificazione di ciò che più desiderano e, allo stesso tempo, di ciò che più temono. Infatti, alla fine del libro Tony si domanda: "somiigliava per caso a noi per certi aspetti? [...] O viceversa: somigliavamo per caso a lei?" (p. 509). Parlare

di Zenia nasce dunque dalla necessità di esorcizzare la monotonia e la noia di ogni giorno per immergersi in un mondo nuovo, di pura invenzione, dove le tre amiche possono recuperare il loro io perduto ed acquisire una maggiore consapevolezza della propria identità profonda. L'incompiutezza interiore delle protagoniste è resa dalla Atwood anche nella scelta dei nomi, di solito doppi o tripli (Tony, Antonia Fremont, Tnomerf Ynot; Roz, Andrews, Rosalind Greenwood, Roz Grunwald; Charis, Karen). Per contrasto alla seducente ammalatrice non viene dato nemmeno un cognome e anzi "perfino il nome Zenia probabilmente non esiste" (p. 499).

Se da un lato la scrittrice canadese dipinge tre figure femminili tormentate e frustrate, deluse e repressi, portavoce dei dilemmi e dei dubbi in cui si dibatte la donna moderna, dal-

l'altro ritrae Zenia, ribelle, anticonformista, "pericolosa, ferina, oltre i limiti" (p. 154). L'insaziabile protagonista, per la sua capacità innata di sedurre ed abbandonare gli uomini, grazie ad un uso sapiente della bellezza ed al ricorso a lusinghe ed inganni, diventa l'incarnazione di come le donne vorrebbero apparire, dell'eterno femminino. Non stupisce che alle tre protagoniste piacerebbe almeno per un giorno, per un'ora o anche solo per cinque minuti essere Zenia. Quest'ultima infatti non nutre solo l'immaginario maschile, ma anche quello femminile perché invece di lasciarsi plasmare dalle fantasie degli uomini, le crea da sé. Così facendo è entrata di soppiatto anche nei desideri femminili, dimostrando che le donne sono fantasie anche per le altre donne, proprio come lo sono per gli uomini.

Alla fine dell'opera Zenia, simbolo della malvagità e della trasgres-

sione, è "punita" con la morte, probabilmente dovuta a suicidio, e viene screditata della travolgente carica magnetica che l'ha sempre accompagnata dalla scoperta della sua vera vita: è una drogata, contrabbandiera di armi, ammalata di cancro ovarico. Eppure, nonostante il trapasso e la desolante rivelazione conclusiva, ella resta avvolta da un alone magico di seduzione e continua a rimanere un enigma indecifrabile anche quando assume le sembianze di un'antica statuetta minoica. Tony raccoglie l'effigie, la rigira, e la interroga, ma la donna dal viso di terracotta smaltata le concede solo un sorriso vago ed ambiguo. Così la conclusione del romanzo rimane aperta, perché, come sostiene Tony nella *Chiusura*, "ogni finale è arbitrario" e "la fine di una storia è una menzogna in cui tutti accettiamo di credere" (p. 504). ■

"Murderess is a strong word to have attached to you. It has a smell to it, that word – musky and oppressive, like dead flowers in a vase", confessa Grace, inquietante ed enigmatica protagonista di *Alias Grace*, pubblicato da Margaret Atwood nel 1996 e, nello stesso anno, premiato con l'ambito Giller Prize. Condannata al carcere a vita, dopo aver scontato parte della pena nel Lunatic Asylum di Toronto, Grace è ora rinchiusa nel penitenziario di Kingston. Alcuni pensano che sia innocente, altri che sia colpevole, altri ancora che sia folle. Da parte sua, la giovane donna afferma di non avere alcuna memoria degli assassinii di cui è accusata. Avvincente romanzo che indaga intorno al mistero della colpevolezza, *Alias Grace* s'ispira a un reale e celebrato episodio della storia criminale canadese del diciannovesimo secolo. Nel 1843, a Toronto, una domestica poco più che sedicenne, Grace Marks, è accusata, assieme a un giovane garzone di stalla, James McDermott, del duplice omicidio del ricco e celibe gentiluomo per il quale lavora e della sua governante e amante. La mancanza di prove certe e la discordanza delle testimonianze rese spaccano in due l'opinione pubblica e fanno di Grace l'incarnazione dell'antico paradosso vittoriano della donna nella sua doppia e contraddittoria natura di angelo-demone. Con un'improvvisa virata, Margaret Atwood distoglie lo sguardo dalla realtà del presente o di un possibile futuro, in primo piano in opere come *The Edible*

Margaret Atwood,  
*Alias Grace*, London,  
Virago Press, 1998,  
pp. 545

Maria Lucia Zaccone

*Woman*, *The Robber Bride*, *The Handmaid's Tale*, per osservare con ammirevole acutezza, come già in *The Journals of Susanna Moodie*, la realtà del Canada ottocentesco. Articolando il romanzo in quindici sezioni, ciascuna delle quali prende il titolo da un particolare motivo di decorazione e si cuce insieme con le altre come in una *patchwork quilt*, la scrittrice canadese tesse un complicato intreccio di realtà e immaginazione, ricerca storiografica e capacità creativa, fatti documentati e pure supposizioni. Dal *Jagged Edge* della prima sezione, che è una chiara allusione all'ambiguità e alla complessità della vicenda, a *The Tree of Paradise* dell'ultima sezione, che è invece un'allusione al lieto fine, si dispiega, con una tensione costante, una storia di delitti, di colpe, di segreti inconfessati e inconfessabili. A raccontare e a raccontarsi è la stessa Grace. In una serie di lunghi ed emozionanti colloqui col giovane psichiatra americano Simon Jordan, intenzionato a sondare le profondità della psiche della "celebrated murderess" e a risvegliare la parte della sua mente che sembra addormentata, la protagonista ripercorre la

sua vita passata e lentamente svela la sua identità. Consapevole di ciò che è opportuno o meno raccontare, intesse storie su storie e, come ogni abile Shahrazad, rimanda di continuo la fine del racconto. Seguendo le varie e contraddittorie ipotesi che mano a mano affiorano nella sua mente, Simon si sente come gli esploratori che cercano la sorgente del Nilo e inviano messaggi disperati, perché le mappe sono sbagliate, perché la giungla li inghiotte. Pagina dopo pagina, capitolo dopo capitolo, la vicenda della giovane donna è ricostruita come una sorta di *puzzle* dalle mille tessere ma, quando si arriva alla conclusione del romanzo, le ultime e fondamentali tessere mancano ancora dall'incastro, sparse confusamente sul tavolo. Che Grace sia una spregiudicata manipolatrice e una malvagia assassina o, al contrario, un'innocente e sprovveduta ragazza scossa a tal punto dalla violenza di cui è involontaria testimone da non averne più memoria è un dubbio che Margaret Atwood evita, accortamente, di fugare. Non c'è, per il lettore, la facile possibilità di capire ciò che è "realmente" accaduto, di scoprire la verità, di svelare il mistero intorno all'identità del personaggio protagonista. C'è, però, l'opportunità di addentrarsi in un romanzo volutamente ambiguo, sfaccettato, con una struttura narrativa che si presta a differenti e persino contrastanti interpretazioni e che solleva più interrogativi di quanti in realtà ne risolve. Dalle pagine di storia a quelle di narrativa, l'enigma Grace

Marks continue à rester sans solution. Perché solution, oggi, non può più esservi. Con le domande lasciate senza risposta, *Alias Grace* afferma esattamente questo e, insieme, la consapevolezza propriamente post-moderna della problematicità del passato come oggetto di conoscenza nel presente. Se, da una parte, l'identità privata di Grace Marks rimane nell'ombra, dall'altra, l'identità pubblica di un'intera società emerge con estrema chiarezza e precisione. La vicenda

di questa giovane donna finisce, infatti, coll'accentrare su di sé l'attenzione e l'interesse di tutta la società canadese dell'Ottocento e col diventare punto d'intersezione delle varie e concorrenti ideologie dell'epoca. Innegabile merito di Margaret Atwood è l'essere riuscita a darne sottile, intelligente ed efficace rappresentazione. *Alias Grace* è un'intera epoca che, a oltre un secolo e mezzo di distanza, riemerge e intrappola nei suoi conflitti politici all'indomani della *Rebellion*

del 1837, nel suo scontro tra scienza e spiritismo, nelle sue lotte di classe tra *masters* e *servants*, nella sua intransigente morale puritana. Come un'antica moneta corrosa, incrostata, dimenticata per anni sui fondali melmosi del passato, la storia di Grace Marks è ripescata e splendidamente restaurata da Margaret Atwood, per essere rivisitata, ancora una volta, in tutta la sua ambiguità, la sua sensualità, la sua violenza e la sua carica perturbante da ciascun lettore. ■

Comme l'indique le sous-titre de ce roman, voici donc le deuxième volume de cette trilogie annoncée. Sous un titre apparemment lumineux, on retrouve tous les personnages de *Soifs* (1995), une centaine environ, à laquelle s'en ajoute quelques nouveaux. Une immense fresque humaine par conséquent, qui évolue essentiellement dans le même paysage, une île paradisiaque jamais nommée du golfe du Mexique, soumis à la force déchaînée des cyclones, avec des trouées sur New York, ce qui renforce l'opposition ville-enfer/eden.

Si le premier roman était caractérisé par un climat d'attente et d'épiphanie autour de la naissance d'un enfant qui symbolisait aussi celle du nouveau millénaire, ce qui donnait au récit une très grande force symbolique, rien de tel dans le deuxième volet dont les événements sont projetés en plein XXI<sup>ème</sup> siècle, en 2005.

En est absente aussi la référence constante à *La Divine Comédie*, à *L'Enfer* surtout car *Soifs* était pénétré, nourri, des vers de Dante ; un en particulier, parmi d'autres: *Tutti son pien di spirti maledetti* (*L'Enfer*, XI, v.4, 6<sup>e</sup> cercle) évoquait ces âmes damnées du Moyen Age qui avaient détruit la beauté du monde et étaient responsables des maux de l'humanité, tout comme les hommes du XX<sup>ème</sup> siècle sont responsables des "ultimes calamités" qui laissent prévoir la fin du monde: la violence, la guerre, la faim, la soif, la menace nucléaire et les dictatures. Cette osmose entre le texte prophétique de Dante et *Soifs*, par la médiation d'une œuvre primordiale comme *La Divine Comédie*, conférait à ce premier volume un souffle prophétique absolument unique.

Ce n'est pas que le deuxième volet soit moins fort dans le contenu, bien au contraire, le climat y est le même, car l'interrogation sur le monde, qui caractérise la prose blaisienne, s'y déploie avec la même force et la même indignation à travers

Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière. Deuxième volet de la trilogie "Soifs", Montréal, Boréal, 2001, pp. 252*

Anne de Vaucher

des voix nouvelles qui jusqu'alors étaient restées muettes.

Comme dans tous les ouvrages cycliques, cette nombreuse et riche famille new-yorkaise transférée en Floride, subit le sort de toutes les familles: les enfants grandissent et vont vers leur destin, vers d'autres lieux, les parents s'adonnent davantage à leurs activités d'écrivain (Daniel) et de défenseur des droits de la femme (Mélanie), l'entourage formé d'artistes en tous genres qui gravitaient dans *Soifs* autour de la villa sont toujours là, un peu plus falots et vieillissants, un peu plus amers mais toujours pleins de projets d'écritures et de voyages vers l'Europe, vers l'Italie en particulier. Vincent, l'enfant à la santé fragile, est devenu un petit garçon, qui vit avec sa grand-mère et sa gouvernante noire, c'est à travers son regard que le lecteur perçoit la beauté de l'île, la mer des Caraïbes, les catamarans, la fuite vers l'horizon.

Renata, devenue magistrat, et Claude son mari qui ouvraient le premier roman et luttèrent pour la défense des opprimés et se déclaraient contre la peine de mort, passent apparemment à l'arrière-plan – mais c'est un artifice romanesque – et laissent parler les jeunes délinquants qu'ils seront appelés à juger un jour ou l'autre: ce sont donc ces adolescents, noirs pour la plupart ou fils d'émigrés cubains, qui s'avancent sur le devant de la scène pour raconter leur vie brisée, avant de l'avoir vécue. Nathanaël, Lorenzo, Jonathan, Tevez, des femmes

aussi (la Veuve Araignée) ont commis des crimes graves et sont emprisonnés depuis l'âge de 11 ans, condamnés à la peine capitale que la loi américaine a abaissée à 16 ans. Ni eux ni les juges ne savent plus pourquoi ils ont tué. "ces meurtres n'étaient-ils pas d'une nature que leurs juges, justiciers ne pouvaient concevoir avec clarté tant tout y était obscur jusqu'à leurs origines." (p.209) D'où vient cette violence? De cette société trop opulente, armée jusqu'aux dents, où les jeux vidéo familiarisent trop tôt les enfants avec les guerres stellaires et la représentation de la mort sur les écrans? Y-a-t-il encore un "trésor d'innocence" (p.206) chez ces jeunes qui ont commis de tels crimes? s'interroge l'A. avec angoisse.

La question de la peine de mort traverse tout le roman et lui donne son titre: "serait-ce le feu ou la foudre, de brillantes flammes oranges s'ammasseraient dans la chambre blanche de la mort, car elle serait là, contre le crâne de Nathanaël, l'éponge se calcinant, se galvanisant..." (p.138). La foudre, c'est la décharge électrique qui exécute ces enfants criminels.

L'ouverture sur New York est donnée par Samuel, frère aîné de Vincent qui laisse son île avec regret, pour devenir danseur. Ce déplacement favorise de nouvelles rencontres.. C'est lui qui rencontrera la Vierge aux sacs. Ce nouveau personnage est une enfant de 13 ans, qui vit dans les rues, sorte de Jeanne d'Arc des temps modernes, qui ne sait pas lire et tient une Bible sur ses genoux, mais à l'envers, et qui lance des prédictions sur la fin de cette mégalopole, symbole du Nouveau Monde: "la ville de New York serait enlisée, dans un déluge, s'écrouleraient ses édifices ses gratte-ciel...." (p.93) Comment ne pas penser au 11 septembre 2001, alors que ce livre était, à cette date, déjà en voie de publication? Cette vision de destruction n'est d'ailleurs pas la seule, New York grouille d'"esprits instables", de déments qui sortent

des hôpitaux pour annoncer la fin des temps, obsédés par ce paroxysme de la fin du monde mais aussi par la promesse des 3000 ans de félicité qu'annonce la Bible. Serait-ce la lumière après la foudre? L'humanité est-elle dans la foudre et la lumière, comme l'indique le titre?

L'imagination créatrice de Marie-Claire Blais se déchaîne en un tour-

billon d'images baroques impressionnantes qui frappent non seulement l'Amérique mais l'humanité entière.

Ces états de conscience sont portés par une narration ininterrompue, à la troisième personne, sans retour à la ligne, selon la technique du *stream of consciousness*, dans un style qui est désormais le sien depuis *Visions d'Anna*. Dans ce livre la musique et la

peinture – surtout la peinture italienne – viennent enrichir le texte narratif sans toutefois lui donner un rythme musical, symphonique comme c'était le cas dans *Soifs*.

Ces deux livres mis ensemble sont forts, exigeants, déroutants même pour le lecteur, car ils remuent sa conscience et l'obligent à sortir de sa réserve. ■

La production littéraire de Monique Bosco, écrivaine québécoise d'origine autrichienne qui a reçu, en 1996, le prix Athanase-David pour l'ensemble de son oeuvre, se révèle, dans la multiplicité des formes choisies, comme un long parcours vers la pleine conscience de soi, vers une autobiographie pure qu'elle n'aborde que dans ses derniers livres, ceux de la Trilogie (*Confiteor*, *Bis* et *Mea culpa*). Elle ne se cache plus derrière des personnages fictifs: elle a désormais atteint l'âge de la retraite, le moment où chacun sent le besoin de dresser un bilan, souvent difficile et douloureux, de son existence.

Une analyse plus attentive des titres tous en latin de la Trilogie met en évidence nombre de détails importants: *Confiteor* est, dans la liturgie catholique, le commencement d'une prière en latin que l'on dit au début de la messe ou avant de se confesser. *Mea culpa*, une autre expression de la même prière, est devenue désormais, dans le langage quotidien, le synonyme de l'aveu, du repentir pour la faute commise. *Bis* révèle enfin le besoin presque obsessionnel de ressasser et de confirmer avec force sa culpabilité. Le sujet, qui se raconte et qui commence à se mettre au premier plan à partir des titres, annonce la signification profonde de sa parole autobiographique: lorsque le *moi* "sent que la parole lui manque, il s'exprime désormais par écrit." (*Bis*, p. 157).

Née en 1927 d'une famille juive, émigrée en France, puis à Montréal pour fuir les persécutions raciales lors de la deuxième guerre mondiale, Monique Bosco avait été contrainte à changer également son identité et à recevoir tous les sacrements de la religion catholique. Le sentiment de culpabilité profonde, la conviction d'avoir manqué un "devoir de mémoire" essentiel, d'avoir renié son appartenance juive constituent les ressorts essentiels de son écriture personnelle.

Au fil des pages le discours s'organise le plus souvent en petits paragraphes, le *moi* fragmentaire et déchiré de l'écrivaine cherche à récupérer,

Monique Bosco, *Confiteor*, Montréal, Hurtubise HMH, 1998, pp. 132  
 Monique Bosco, *Bis*, Montréal, Hurtubise HMH, 1999, pp. 166  
 Monique Bosco, *Mea culpa*, Montréal, Hurtubise HMH, 2001, pp. 122

Jessica Bubola

non sans difficulté, une "trompeuse mémoire" à la fois historique et individuelle. La succession temporelle des événements évoqués n'est presque jamais respectée, le désordre des souvenirs remonte à la surface, l'organisation plus thématique que temporelle du matériel narratif est faite de flash-back, de sauts en avant et de retours en arrière.

La réflexion, qui reprend et amplifie certains des thèmes-clef déjà traités dans la production précédente, implique le lecteur, interlocuteur explicite, dans une sorte de dialogue univoque, dans lequel il est appelé à suivre le "flux de conscience" de l'A. tout en gardant le silence.

À un niveau d'analyse supérieur il faut cependant relever la présence d'un autre destinataire, implicite, dont la présence muette n'en est pas moins importante: il s'agit de ce Dieu auquel l'écrivaine ne cesse d'adresser ses invocations. Si d'un côté la présence de ce Tu qui se dérobe sans cesse est essentielle au sujet, de l'autre il n'en demeure pas moins que ce rapport est terriblement conflictuel.

Pourtant ce dialogue double et très nuancé prend le plus souvent une tournure confidentielle: le *moi* de l'auteure ne cesse ici de se faire porte-parole d'un *nous* collectif qui renvoie aussi à un sentiment d'appartenance très fort. C'est surtout dans les pages

de *Mea culpa* que l'écrivaine semble enfin renoncer à parler d'elle-même en disant *je*: elle glisse le plus souvent vers un *nous* qui fait d'elle le symbole d'une humanité unie dans la souffrance d'un peuple juif qui a enduré tant d'humiliations, d'un univers féminin qui ne cesse de se sentir mutilé et opprimé par la logique et la loi des mâles, d'une foule de "vieillards" qui ont du mal à trouver leur place dans un monde qui les refuse.

La recherche identitaire, qui donne le branle à ces trois narrations à la première personne, se réalise d'abord à travers un recouvrement des traces du passé de l'écrivaine. Les rares souvenirs de son enfance tournent autour de deux figures féminines: celle d'une mère parfois absente, "qui toujours se faisait attendre" (MC, p. 32) mais toujours profondément aimée, et celle d'une grand-mère, dépositaire d'une sagesse qui la renvoie directement aux sources d'une judéité toujours en filigrane dans le texte.

Mais la mémoire est imparfaite, défaillante, le passé un territoire brumeux, incertain, dans une tension constante entre souvenir et oubli que seul le génie proustien peut mettre à profit au plan littéraire. "Car le temps a passé, ni perdu ni retrouvé [...] tout se perd et rien ne se retrouve. Et je me replonge dans Proust." (*Mea culpa*, pp. 65-66). Ce qu'elle a perdu et qui ne cesse cependant de la tourmenter, c'est cette identité juive reniée, un "devoir de mémoire" manqué envers tous ceux qui ont péri dans l'univers concentrationnaire nazi: une idée obsédante, voire obsessionnelle, dont elle ne parle jamais ouvertement.

Elle a pleine conscience désormais d'avoir été un voyageur mal averti dans la vie: elle a été une "créature imprévoyante" (*Mea culpa*, p. 47), apathique, elle a refusé de choisir, elle n'a pas su être suffisamment responsable, courageuse, forte pour fonder une famille. Une angoisse sans nom s'empare d'elle lorsqu'elle cherche à remplir un creux existentiel qu'elle n'arrive pas à combler. Le malaise se traduit le plus souvent par un



questionnement de plus en plus insistante, surtout dans le dernier volume de la Trilogie: "Comment serai-je avec Dieu? Ou'aurai-je à lui présenter? La crainte, la necessità feront mon retour vers Lui? N'aurai-je aucun autre sentimento che celui de la peur? Que puis-je espérer? Suis-je digne du paradiso? Suis-je digne de l'enfer?" (*Mea culpa*, p. 55)

Ce bilan partiellement déficitaire rend encore plus difficile l'approche d'une vieillesse qui se voudrait sereine, "l'âge qui ne dit pas encore et toujours son nom" (*Mea culpa*, p. 13). Elle se trouve face à une existence qu'elle trouve cruelle, insupportable et la conscience d'avoir manqué à ses devoirs essentiels avive infiniment son sentimento d'incomplétude, de souffrance et de solitude. La méditation du sujet prend alors des tons de plus en plus sombres: la sénilité, un corps désormais "ankylosé" l'oblige à changer, à se camoufler comme un fantôme toujours déplacé, la mort dans le coeur.

Dans les pages de *Mea culpa*, dernière étape de cette tentative infatigable de "mise à nu", Monique Bosco semble avoir atteint une sorte de digne résignation: l'âge de la retraite atteint, elle n'a pas su trouver de réponses aux grandes questions de la vie, elle demeure en proie au doute, à une douleur intime, elle semble même avoir renoncé au dialogue direct et confidentiel avec Dieu inauguré dans les pages de *Confiteor*. La seule chose qui lui reste à faire, c'est d'attendre patiemment le moment où elle pourra enfin "effectuer une sortie sans encombre, sans larme inutile, une sortie digne et sobre" (*Mea culpa*, p. 96) de cette vie.

L'écriture, activité sur laquelle s'attarde volontiers la réflexion du *moi*, n'est alors qu'une "tentative pour [s]'approprier du temps qui passe- à la fois si vite, si lentement" pour donner l'illusion que tout peut se prolonger indéfiniment. C'est la certitude proustienne que Monique Bosco semble atteindre à travers un long parcours qui révèle sa passion pour les livres

ainsi que son passé de professeur universitaire: son discours se nourrit sans cesse de la littérature européenne et québécoise des XIX-XXème siècles.

Reprenant, dans les dernières pages de *Mea culpa*, les célèbres images du *Temps retrouvé*, Venise devient pour l'A. le symbole même du temps qui passe: un demi-siècle s'étant écoulé, "Venise n'était plus tout à fait la même, à mes yeux du moins. [...] Oui, elle était toujours belle, ma Venise, mais il lui manquait un certain éclat. [...] il me semblait que la ville aussi avait vieilli, et de façon un peu déshonorante." (*Mea culpa*, pp. 99-100) Rien n'échappe alors à l'action corrosive du temps: la seule chose qui glisse entre les doigts est une vie fragile, qu'elle est consciente d'avoir manqué. Ce qui reste, dans sa vie de femme "[...] embarquée dans la vie sans [s]on consentement" (*Mea culpa*, p. 55), est une inquiétude profonde et une subtile résignation qu'elle exprime dans un style paisible et mesuré qui lui est propre. ■

Gli anni della grande popolarità delle canzoni e, sia pure in forma minore, dei romanzi di Leonard Cohen nel mondo anglofono sono stati gli anni sessanta, con un picco a ridosso del 1968 e con una buona tenuta nel decennio seguente. Naturalmente si è avuto qualche piccolo sfasamento per quanto riguarda l'Italia, dove le canzoni sono arrivate per prime, con lieve ritardo, ma con molto successo, e i romanzi sono arrivati in traduzione italiana negli anni settanta. Leonard Cohen, poeta, cantautore e romanziere, ha senza alcun dubbio una importanza storica, che non è limitata al solo contesto della letteratura canadese, o a quello della letteratura anglofona in generale, ma si estende all'intero mondo occidentale, con qualche incursione anche al di fuori di esso.

Cohen pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Let Us Compare Mythologies*, nel 1956, e incide con la Columbia il suo primo album-raccolta di canzoni, dieci in tutto, *The Songs of Leonard Cohen*, nel 1967, con data commerciale 1968. La busta dell'album a 33 giri che arrivò in Italia aveva sulla faccia frontale una grande fotografia di Cohen, e sul retro una nota di informazione e commento di David Sherman, oltre ai testi, ovviamente in inglese, di *Suzanne* e di *The Stranger Song*. La prima raccolta di poesie e il primo album di canzoni sono seguiti nel tempo da numerosi altri, troppi anche per un semplice elenco, fino a oggi, pur con

Leonard Cohen,  
*Il gioco preferito*  
(*The Favourite Game*,  
1963), trad. it. di Chiara  
Vatteroni, Roma, Fazi,  
2002, pp. 288

Francesca Romana Paci

qualche intervallo di silenzio, anche piuttosto lungo. I romanzi pubblicati di Cohen sono due, *The Favourite Game* del 1963, e *Beautiful Losers* del 1966; c'è inoltre un romanzo inedito, *Ballet of Lepers*, che ha scritto verso la fine degli anni cinquanta.

Le sue canzoni, i testi delle quali, come è noto, coincidono con sue poesie messe in musica, dopo essere diventate note in Italia in lingua inglese e cantate dal loro autore, sono state in seguito tradotte e cantate, e naturalmente incise, da Fabrizio De André all'inizio degli anni settanta. L'ambasciatore e curatore della immagine e dell'opera di Cohen in Italia è stato per lungo tempo l'italo-canadese Amleto Lorenzini, impetuoso e a volte bizzarro studioso e divulgatore nel nostro paese della letteratura canadese, e anche traduttore appassionato, che ha curato da vicino per l'Italia anche l'opera di Northrop Frye, del quale era gran-

de amico, come del resto lo era di Leonard Cohen, e di numerosi altri scrittori canadesi. Oltre alla mediazione Cohen-De André, si deve all'attività critica di Amleto Lorenzini l'unione sul piano letterario di canzoni e poesia di Cohen in Italia, quando include nel numero unico di *Argomenti canadesi* del 1978 i testi e le sue proprie traduzioni di componimenti di Cohen, inclusa la famosissima *Suzanne*. In seguito, nel 1984, Lorenzini pubblica presso l'editore Ripostes di Salerno un volumetto di opere di Cohen, intitolato *Poesie e canzoni*, aggiungendo altri testi e una prefazione ricca di informazioni. Presso lo stesso editore Ripostes esce poi nel 1993 *Il tormento della bellezza - Poesie e canzoni*, questa volta a cura di Dionisio Bauducco, che ampia notevolmente l'antologia precedente. Nello stesso anno 1993 presso la casa editrice Arcana di Milano esce una ulteriore raccolta, quasi completa per quell'anno, dell'opera poetica di Cohen, *Canzoni da una stanza*, curata e prefata da Massimo Cotto, che è a sua volta un buon amico di Cohen. Lo stesso Cohen ha dato il suo contributo al lavoro, concedendo una lunga e articolata intervista che apre il libro, regalando a Cotto numerosi suoi disegni per arricchirlo, e fornendo consulenza interpretativa. Anche Amleto Lorenzini ha partecipato all'edizione di Arcana, con consulenza bibliografica, con notizie e citazioni, e con una attenta revisione di testi e traduzioni, il tutto riconosciuto

da Cotto con grande calore nei ringraziamenti. Quelle appena citate non sono le uniche traduzioni di poesie e canzoni di Cohen uscite in Italia, ma sono le principali; altre traduzioni sono uscite sulla rivista *Linea d'ombra*, e altre sono state incluse in varie antologie. Nel 2000 Francesca Piviotti e Armando Pajalich hanno curato e tradotto *Book of Mercy* per la casa editrice Supernova di Venezia con il titolo *Libro di Misericordia*.

Il romanzo ora riproposto da Fazi con il titolo *Il gioco preferito*, tradotto da Chiara Vatteroni, con una Postfazione di Simone Barillari, era uscito in Italia presso Longanesi con il titolo *Il gioco favorito* nel 1974, con data commerciale 1975. La prima edizione si esaurì in pochissimo tempo, e Longanesi fece uscire una immediata ristampa nello stesso anno. Le traduttrici della edizione Longanesi sono Anna Chiavatti e Francesca Valente, il nome delle quali nelle apposite pagine del libro è seguito dalla puntualizzazione: "Revisione di Amleto Lorenzini sulla base di conversazioni con l'autore." Precedentemente anche il secondo romanzo di Cohen *Beautiful Losers* era già uscito in italiano, con il titolo *Belli e perdenti*, da Rizzoli nel 1972, tradotto da Bruno Oddera. Anche quella traduzione si era avvantaggiata della revisione di Amleto Lorenzini e della collaborazione di Cohen stesso.

Nel 1975, in occasione proprio della pubblicazione del *Gioco favorito*, Lorenzini organizzò un lancio di Cohen in Italia in grande stile. Cohen venne in Italia nel mese di aprile, e presentò il suo romanzo a Roma, Milano, e Vicenza, e il lancio incluse anche assaggi delle sue poesie e delle sue canzoni, e anche, a margine, le interpretazioni di De André. Oltre all'amico Amleto Lorenzini Cohen era accompagnato spesso da una delle sue traduttrici italiane, Francesca Valente, che è stata a sua volta grande ambasciatrice della cultura canadese in Italia, come del resto della cultura italiana in Canada, prima conseguendo un Ph.D. a Toronto in Can. Lit., scrivendo, e traducendo soprattutto poeti, e poi per molti anni come direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Toronto. Ora Francesca Valente è direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Chicago, ma continua a tradurre poeti e a occuparsi con competenza di letteratura canadese, coadiuvata dal marito, Branko Gorjup, studioso e professore di Letteratura Canadese. A Vicenza Cohen, che come a Roma e a Milano è accompagnato dal suo editore canadese, Jack Mc Lelland (per inciso, MacLelland aveva a suo tempo rifiutato *The Favourite Game*, ma ormai si era ricreduto) e dal direttore della Longanesi Mario Monti, presenta il

*gioco favorito* al teatro Olimpico davanti a un pubblico folto soprattutto di giovani. A un certo punto smette di parlare dei suoi libri, si alza in piedi, prende la chitarra e si mette a cantare le sue canzoni più note, come *Suzanne* e *Lover, lover, lover*. Di quell'evento restano delle belle fotografie, articoli su quotidiani, e molti ricordi dei partecipanti.

Quando nel 1984 Lorenzini pubblicò da Ripostes *Poesie e canzoni*, decise di premettere alla sua introduzione ai testi un brano che Cohen aveva scritto per presentare se stesso. Non è qui immediatamente a disposizione in inglese, ma la traduzione di Lorenzini mette bene in evidenza le qualità, le idiosincrasie, e anche qualcuno dei manierismi del linguaggio di Cohen. Poiché si tratta di una auto-presentazione decisamente interessante, e il libro di Ripostes non è più in stampa, e quindi da molto tempo introvabile, e non è facile neanche trovare il volume di Arcana, dove Massimo Cotto trova modo nella sua prefazione di introdurla, vale veramente la pena di riproporla. Cohen si rivolge al lettore in prima persona: "Sono nato a Montreal nel 1934. Studiato alle università di McGill e Columbia. Vissuto a Londra come un lord, alla ricerca del bello, il mio accento mi ha aperto le porte ben sprangate dei palazzi giorgiani, ove sono fiorito scuro e magnifico come Otello. A Oslo esistito in un manifesto nazista. A Cuba, unico turista a Avana, forse al mondo, ove ho distrutto la mia barba sulle rive di Veradere, bruciata per nostalgia e rabbia per il Fidel che conoscevo. In Grecia ove le mie insincerità gotiche furono purgate e il mio stile purificato sotto l'influenza di montagne spoglie e di una compagna straniera che predilige l'inglese schietto. A Montreal ove ritorno sempre, scena delle strade ripide che sostengono le romantiche accademie dell'arte poetica canadese in cui ho svolto il mio apprendistato, sede della mia famiglia, vecchio come gli indiani, più potente degli Anziani di Sion, gli ultimi mercanti a prendere il sangue seriamente. Accetto denaro da governi, donne, vendite di poesie e se costretto da impiegati. Non coltivo passatemi."

L'immagine che Cohen suscita di se stesso nelle parole sopra citate non è meno creativa, ovvero *fictional*, delle sue creazioni dichiaratamente letterarie. La linea di separazione tra 'vita reale' e *fiction* è sempre problematica per Cohen, e di conseguenza per i lettori di Cohen. Anche se Barillari nella sua postfazione al *Gioco preferito* dice, con un innuendo che suona affettuosamente ironico, che Cohen ha smesso "saggiamente di preoccuparsi per l'equazione di verità e finzione nell'ar-

te", il problema non può che rimanere aperto, perché in realtà si ripropone nuovo e insistente ogni volta, alle prime parole di scrittura creativa (e forse non solo!) che qualunque autore 'scriva' e qualunque lettore 'legga'. Per qualche scrittore, per Seamus Heaney per esempio, questo diventa un elemento costitutivo della poetica. Comunque il senso di tutto questo per Cohen è che lo scrittore non si deve preoccupare nelle sue opere di riferire una verità poliziesca. Quello che scrive è vero per quello che è: perché è lì, scritto, quindi creato.

Sia nei romanzi sia nelle canzoni l'uso che Cohen fa di elementi presi dalla sua propria vita è quantitativamente molto rilevante e l'intensità dell'uso è effettivamente quasi imbarazzante. Qualche lettore italiano prova un imbarazzo simile leggendo i romanzi di Lalla Romano. Joyce, naturalmente, è uno dei grandi precursori di questo tipo di complessa operazione creativa in letteratura; ma Joyce ha molto chiaro il confine tra realtà e *fiction*, tra elemento auto-biografico e suo uso letterario, come del resto il procedimento è chiaro a Flaubert, a T. S. Eliot, e anche al Pound amico e protettore di Joyce. Quello che può differire è la rappresentazione. In realtà, come si è accennato, è proprio la creazione che li rende liberi. Le difficoltà sono per i lettori, se vogliono, e per i critici, per loro scelta professionale. Non è certo questo il luogo dove ridiscutere la convinzione, certamente non solo mia, della impossibilità delle biografie e delle auto-biografie, pure, ricordando che le biografie sono una delle origini storiche della narrativa, si può anche ricordare che la traslazione di contesto dei dati fattuali dalla realtà (cosiddetta) alla creazione, apre orizzonti infiniti di libertà e di interpretazione. Cohen ha avuto occasione di affermare con chiarezza riferendosi al protagonista di *The Favourite Game*: "Lawrence Breavman non sono io, ma abbiamo fatto molte delle stesse cose." Si può aggiungere che Lawrence Breavman ha veramente molto in comune con lo *implied author* e con l'io poetante delle poesie e canzoni, osservando anche che quell'io evolve e invecchia con il trascorrere degli anni, di raccolta in raccolta, di album in album.

Come Joyce, Pound e Flaubert, comunque, Cohen è un autore colto, con aspetti in un certo senso quasi accademici. Il protagonista di *The Favourite Game* è colto come il suo autore; lo è come lo sono Stephen Dedalus e Mauberley, entrambi, però, per altri e numerosi aspetti diversissimi da Breavman. Nella poesia e nella narrati-

va di Cohen si trovano in abbondanza allusioni, citazioni, e menzioni dirette dei nomi di grandi scrittori, che in qualche modo fanno parte del suo percorso. Gli anni fondamentali della sua formazione sono stati prima gli anni cinquanta, quelli caratterizzati in Canada dalla attività di Nothrop Frye per la *University of Toronto Quarterly* (sulla quale dal 1950 al 1960 Frye è autore del regesto e bilancio critico annuale *Letters in Canada*) e della pubblicazione di *Anatomy of Criticism* (1957) – ma *Fearful Symmetry* (1947) è sempre al centro dell'attenzione; poi, gli anni sessanta, quelli in cui Herman Hesse e D. H. Lawrence erano tra le letture favorite del mondo giovanile europeo e nord-americano; *Siddharta* e *Der Steppenwolf* erano amatissimi, come *The Virgin and the Gipsy*, *Women in Love*, e il lungo racconto *The Man Who Died*, per non citare che qualche titolo. Mitizzazioni, elaborazioni, travisamenti dovuti a letture superficiali, commercializzazione, sfruttamento da parte di gestori di locali per i giovani, sono naturalmente inclusi. Da tutto questo Cohen prende liberamente quello che vuole, come è evidente già dal suo primo libro di poesia *Let Us Compare Mythologies* (1956), a partire dallo stesso titolo.

È stata più volte suggerita una vicinanza tra Stephen Dedalus e Lawrence Brevman, che se da un lato è innegabile, per esempio per la loro cultura letteraria e artistica e per qualche aspetto comune nel loro rapportarsi ai sensi e in particolare al visibile, da un altro lato non è ravvisabile, per esempio per il proteiforme

tema della irlandesità in Joyce, che in Cohen non è canadesità e nemmeno ebraicità, anche se entrambi i problemi sono parte della sua poetica; inoltre anche il concetto e tema dell'arte presenta grandi differenze. Come opportunamente ricorda Barillari nella postfazione, Cohen alla McGill è stato allievo di MacLennan e di Dudek. Se si pensa all'uso della parola 'ceremony', più che dall'estetica di Joyce sembra che Cohen abbia colto qualcosa da quella di Yeats.

*The Favourite Game* è un *Bildungsroman* nella forma più specifica di *Künsterroman*, e l'artista Lawrence Brevman, messi da parte gli autobiografismi, è la *persona* di Leonard Cohen. La storia della sua formazione è narrata per episodi e frammenti, non necessariamente disposti cronologicamente, dei quali Barillari nota la qualità visiva e scenica, di tipo cinematografico. La prevalenza del visivo è certamente notevole, tanto da far pensare che sia legata al grande tema dell'impermanenza umana, centrale a questo romanzo e alla intera poetica di Cohen. Il Cognome del protagonista Brevman richiama per suono 'Braveman' e 'Briefman', e, ricorda Barillari, anche 'Bereavment'. L'uomo nasce senza dare il suo consenso; nasce mortale, breve, e deve essere coraggioso, perché non può che affrontare la sua brevità, e perché il tempo lo priverà fatalmente delle sue stesse esperienze, dei suoi amori, delle sue visioni. Nell'ultimo paragrafo del romanzo viene data una delle spiegazioni del titolo: il gioco nella neve. Il

brano è elegantissimo e intensamente lirico; il bambino, che è l'uomo, è l'essere umano, e l'artista, trova un campo di neve intatto e imprime sulla superficie bianca un'impronta che sembra un fiore: un fiore creato dall'uomo, una visione di bellezza, ma creata per mezzo di materia impermanente. Allora anche l'arte umana è impermanente; la bellezza è impermanente. L'angelo della morte non ferma mai il suo volo.

Le visioni di Cohen sono sature di erotismo e insieme di forme rituali e di tonalità mistiche. C'è un ricordo di D.H. Lawrence poeta (il nome di Lawrence dato a Brevman, però, può essere un nome di famiglia), ma Cohen è più sfumato, e basti ricordare la luminosa "Iroquois Virgin" di *Beautiful Losers*. L'intensità mistica, erotica, artistica e il narcisismo che quasi inevitabilmente ne deriva sono temperati dall'autoironia, ma non sempre lo sono abbastanza. In *The Favourite Game*, come in tutte le sue opere, Cohen mette il suo senso del bello e dell'armonia, la sua sensualità, la sua tensione a purgare sensualità e sessualità con il misticismo, le sue insicurezze e il suo bisogno di esporsi. L'ironia, naturalmente, è intelligenza, quella che, comunque tenti di camuffarsi, capisce e sa che l'uomo soffre perché non c'è fuga dal tempo e dalla mortalità, neanche per la via del mito e dell'arte. Pensiamo alla pagina conclusiva di *Beautiful Losers*, profumata di Baudelaire, rivolta al lettore, l'ultima frase rimata: "Welcome to you, darling and friend, who miss me forever in your trip to the end." ■

"Siediti su una sedia e resta immobile. Fa' che le spalle del danzatore emergano dalle tue spalle, il petto del danzatore dal tuo petto, i lombi del danzatore dai tuoi lombi, i fianchi e le cosce del danzatore dai tuoi; che dal tuo silenzio la gola produca un suono, e dalla tua confusione un canto limpido al quale il danzatore si muova, e fa' che serva Dio in bellezza." *Book of Mercy* è l'ultima opera poetica che Leonard Cohen ha voluto affrontare anche attraverso la pubblicazione, non limitandosi, come da qualche anno è sua consuetudine, a disseminare dei frutti della sua immaginazione l'universo internet, ad un tempo sfuggendo e corteggiando i suoi lettori.

È stata pubblicata la versione in italiano integrale di *Book of Mercy*, con testo a fronte, a cura di Francesca Piviotti Inghilleri e Armando Pajalich, traduzione non tanto facile, soprattutto se il compito era di trasferire efficacemente le peculiarità di un testo la

Leonard Cohen,  
*Book of Mercy/Libro della misericordia*, trad. it.  
di Francesca Piviotti  
Inghilleri e Armando  
Pajalich, Venezia,  
Supernova, 2000, pp. 128

Antonella Corrente

cui forza semantica è sostenuta da una struttura formale adeguata ed efficace, in modo tale che il lettore diviene compartecipe delle cicatrici e delle ferite aperte del cuore dell'autore (l'opera era già stata riportata parzialmente in un'antologia, curata da Leonard Cohen stesso, che risale al 1993 e che offre frammenti scelti tra tutta la produzione poetica, narrativa e

musicale che l'artista aveva concepito fino a quel momento: *Stranger Music*, raccolta che in Italia era stata pubblicata nel 1997, da Baldini & Castoldi, in un'edizione, sempre con testo a fronte, a cura di Alessandro Achilli).

Il *Libro della misericordia* è costituito da 50 salmi, l'autore stesso li definisce così, ed offre uno sguardo d'insieme al percorso esistenziale di un poeta che vuole scandagliare impietosamente, in virtù di questa ennesima nuova condizione spirituale, l'angoscia per altro mai dissipata, di una vita oramai avvezza a pulsioni di natura contraddittoria che vogliono Leonard Cohen ad un tempo vittima e carnefice, misantropo ed esibizionista, antesignano ed epigono, asceta e *viveur*. Un tale temperamento, allo stesso tempo centripeto e centrifugo, lo obbliga a cercare rifugio ora in una ferrea disciplina, ora nella sregolatezza, ora in un insidioso escapismo non scevro da impulsi suicidi. È proprio la sua indo-

le che ha persuaso molti suoi lettori a riconoscere in lui il prototipo dell'uomo moderno – o postmoderno che dir si voglia, anche se questa definizione sembra ormai essere sorpassata –, dell'uomo che parte e non arriva, dell'individuo sospeso tra autenticità e inautenticità, dell'essere errante e statico simultaneamente. Se questo suo atteggiamento da molti è stato considerato solo nella sua sterile connotazione negativa, il *Libro della misericordia* vuole essere la testimonianza dello sforzo del poeta di cogliere le potenzialità del suo stare in perenne attesa, della tensione verso l'accettazione del proprio *mal de vivre*, accettazione che vorrebbe svilupparsi in piacere dell'attesa, in vagabondaggio spirituale senza la necessità di approdi.

I salmi ci restituiscono un'immagine del poeta molto lontana sia da quella che la generazione *Beat* degli anni Sessanta aveva conosciuto attraverso il successo di scandalo di *Beautiful Losers* (1966), sia da quella del mito che nacque grazie a *Suzanne* (1968) che gli conquistò milioni di fans in tutto il mondo. Oui, al contrario, siamo all'ombra, dietro i riflettori del palcoscenico: i momenti cruciali dell'esistenza di Cohen si intrecciano con quelli della storia spirituale e sociale dell'umanità in un'autobiografia cantata in cerca di una nuova definizione escatologica dell'universo: il misticismo religioso si presenta come varco alternativo che si apre a fatica tra l'ansia e l'insoddisfazione di un uomo sostanzialmente narcisista che non riesce ad amarsi. In passato, questo atteggiamento aveva ceduto terreno ad un arido solipsismo che aveva irrigidito il poeta in posizioni escapiste e alimentato in lui un disperato dis gusto nei confronti di se stesso. Cohen, però, non manca di volgere lo sguardo all'esterno poiché è consapevole di essere il portavoce sia del malessere delle nuove generazioni che testimone del fragile equilibrio su cui poggia la chimerica pace del mondo. Con questo pesante fardello e retaggio Cohen si rivolge a Dio, a guisa di moderno David, e canta le sue preghiere ad un 'tu', che molto spesso si definisce per

la sua assenza più che presenza (e in cui, sollecitato e dissuaso da Cohen, il lettore potrebbe riconoscere anche l'alter ego dello stesso autore, la figura del mentore, della donna e dell'alterità o del lettore stesso), chiamandolo per nome: azione che non aveva mai avuto il coraggio di intraprendere fino ad allora o di cui, comunque, non aveva mai sentito la necessità.

Questo libro, giustamente definito dai traduttori, 'd'amore' si divide in due sezioni: nella prima il cantore invoca misericordia per se stesso, affinché riesca a liberarsi da un io gonfiato che lo sprofonda nella depressione e solitudine; nella seconda, si rimette al giudizio divino, giudizio inteso come difesa di un diritto (l'altro aspetto della misericordia, il primo è quello dell'amore) a tutela anche della giustizia sociale e politica del mondo intero: 'Israele' è l'eco che risuona più volte proprio all'incipit della seconda parte e la denuncia, un'invettiva quasi, si estende alla Chiesa, all'America, all'Europa, alle tragiche idiosincrasie di natura faziosa che dilanano sì Israele, ma che si estendono, con le dovute distinzioni, ai milieu religiosi, sociali, politici di ogni nazione.

Nel *Libro della misericordia*, la preghiera, e il rito e il canto di cui essa si avvale, riveste di un'aura di santità ogni attività e gesto dell'uomo, poiché tutto è meritevole di consacrazione e benedizione: Cohen recupera il rituale del corpo di tradizione ebraica che caratterizzerebbe, dalla notte dei tempi, anche le tradizioni religiose della civiltà occidentale, cristiana e non, se l'esercizio di questa peculiare ritualità non fosse caduto in disuso. Questo misticismo religioso, inoltre, è lo strumento di cui si serve il poeta per aggredire la massificazione dell'io nella realtà postcapitalistica, per svilire il suo piccolo volere e sottometterlo alla volontà divina (ed è in questo senso che si deve intendere il desiderio del poeta di apprendere 'l'arte dei santi'), per spogliarsi di un io superbo e ingombrante che proprio per questo precludeva a se stesso la piena realizzazione: il poeta auspica lo svuotamento, l'amnesia di se stesso per far sì che il suo io si riempa, si espanda e

accolga nel suo santo abbraccio l'universo intero.

Questo canto d'amore ci restituisce l'immagine di un Cohen ancora diverso che, come non smette di risciversi, così recidivamente non smette di interrogarsi sul malessere della condizione esistenziale: il lettore ripone questo libro senza riuscire a intravedere una risposta esaustiva a tutte le immagini anche inquietanti che il moderno bardo di Dio ha fatto scorrere davanti ai suoi occhi. Ciò è foriero della tendenza ultima che traspare dai disegni e dalle poesie che l'autore offre alla fruizione immediata di internet permettendosi così di giostrare tra silenzio e comunicazione in uno spazio fittizio, per molti aspetti interstiziale, il cui tono intimistico presenta un io disorientato ed ironico che mai comunque si appaga di accomodanti definizioni di se stesso.

Le scelte stilistiche e formali confermano il Cohen delle ultime raccolte: poesia in prosa il cui il ritmo è scandito dalla struttura sintattica, dalla punteggiatura, dalle scelte lessicali che ne acquiscono l'effetto incantatorio: anche per quanto riguarda l'apparato metaforico prevale la tendenza a scartare le immagini estremamente violente e blasfeme del Cohen *maudit* delle prime opere. E qui entra in gioco l'abilità dei traduttori il cui intento era di riprodurre le virtù musicali delle peculiarità sintattiche e lessicali del testo di partenza e di trasferire nella versione italiana la precisione, l'intensità dei salmi in modo tale che, come nell'originale, nessuna parola potesse essere rimossa senza che l'incanto del testo venisse meno, senza che si avesse la sensazione che si fosse delegato qualcosa che va oltre anche alla dimensione fonologica e semantica della parola stessa. Le pagine italiane, che rivelano per altro lo studio approfondito anche del lessico coheniano, serbano l'armonia che induce contemplazione e meditazione ed esprimono altresì l'angoscia di un mondo perseguitato da insidiosi demoni per i quali è invocata la benedizione di Dio: istanza di misericordia questa che sembra tuttavia rivestirsi della luce di una metamorfosi spirituale che non accade. ■

Nell'introduzione al volume che raccoglie gli atti del convegno internazionale svoltosi a Udine nel 2000, Anna Pia De Luca osserva che il Canada si sta sempre più muovendo verso un'idea di post-nazionalismo in cui il concetto di identità può essere definito esclusivamente in termini transculturali. E ciò in ragione della sua intrinseca e per così dire

*Italy and Canadian Culture. Nationalisms in the New Millennium*, eds. Anna Pia De Luca, Deborah Saidero, Udine, Forum, 2001, pp. 176

Michela Vanon Alliata

costitutiva sovranazionalità, del suo assetto postcoloniale, bilingue e multiculturale che impone coordinate e parametri interpretativi nuovi per ridisegnare la mappa della sua esperienza e rappresentazione letteraria.

Conclusasi la stagione pionieristica, la letteratura canadese, presente oramai a pieno titolo nella grande editoria, si è affermata nella cultura italia-



na e non solo accademica indipendentemente dalla sue pur imprescindibili caratteristiche nazionali, sovvertendo il canone occidentale e il concetto di centro insito nell'ideologia coloniale. Una realtà documentata e sancita, come osserva Sergio Perosa, anche dai numerosi riconoscimenti e prestigiosi premi letterari che hanno contribuito a portare alla ribalta autori fino a pochi anni fa poco conosciuti come, ad esempio, Ann Marie MacDonald e Cynthia MacWilliam al cui *Terra di confine* è stato fra l'altro assegnato il Premio Grinzane Cavour.

Le categorie spaziali e concettuali di *borders, limits, territoriality, nomadism, home, e homelessness*, sui quali insiste Giulio Marra, così come l'idea di erranza e di esilio che ha risonanze mitiche e collega la letteratura moderna a quella classica, travalicano gli angusti limiti e confini nazionali per divenire a tutti gli effetti una condizione ontologica e esistenziale caratteristica del modernismo e del post-modernismo.

Emblematico di questa condizione è l'idea centrale che anima *Il paziente inglese* (1992) non a caso ripreso in molti interventi (Carla Comellini, Alessandro

Gebbia, Laura Ferri Forconi e Sam Solecki). Il fortunato romanzo di Michael Ondaatje, alla cui popolarità ha contribuito in larga misura il film di Anthony Minghella, si pone deliberatamente come una storia di "deteritorializzazione", con la cancellazione e il sovvertimento programmatico sia dell'idea di nazione che di centro celebrato dall'impresa coloniale ed esemplificato dai personaggi stessi del libro, gli "international bastards", come li definisce l'autore, i quali si trovano uniti per uno strano concorso di circostanze verso la fine della seconda guerra mondiale in una villa toscana: Kirpal Singh, un medico sikh arruolato nelle truppe britanniche come artificiere, l'italo-canadese Caravaggio, un ladro reclutato per le sue "doti professionali" nei servizi segreti, la crocerossina canadese Hana e appunto il suo paziente inglese che è in effetti un conte ungherese e il cui corpo ustionato rende impossibile il riconoscimento della sua identità, sia linguistica sia nazionale. Quattro rappresentanti dell'Occidente e dell'Oriente, del vecchio e del nuovo mondo, riuniti in un luogo che racchiude i valori più alti della vecchia Europa

ma che è al tempo stesso un luogo di macerie, rovina e morte.

Il libro si costruisce su complesse strategie intertestuali, con allusioni alle mappe e alla storia. Un'idea ripresa da Arita van Herk la quale rivendica "una cartografia dell'immaginazione", un'idea di scrittura legata alla geografia e i cui testi sperimentali, nell'abolizione della distinzione di genere, si configurano come palinsesti di diversi linguaggi e forme narrative (si veda il saggio di Deborah Saidero).

Se si guarda alla recente produzione narrativa apparsa sulla scena letteraria canadese la maggioranza delle opere appartengono ad autori canadesi per cittadinanza ma non per nascita. Assieme a Ondaatje, nato a Colombo da genitori olandesi ma naturalizzato canadese dal 1962, autori come Shyvam Selvadurai, Rohinton Minstry, Anita Rau Badami, sono la prova più evidente della diaspora, soprattutto indiana, dell'ex-Impero britannico, la manifestazione di quel ricco e sfaccettato mosaico di etnie, lingue e culture intorno al quale il Canada ha edificato un'identità plurima e sovranazionale. ■

Il poderoso volume si suddivide nelle diverse discipline con cui le belle lettere del Canada devono, in modo cruciale come poche culture post-coloniali, venire a patti. Quindi: (Cerimonia di Apertura), Letteratura di Lingua Inglese e di Lingua Francese, Linguistica, Storia, Antropologia e Diritto. Titolo e sottotitolo del convegno indicano la doppia direzione su cui il discorso critico si muove: da un lato la proiezione nel futuro, il Canada del nuovo secolo per l'appunto; dall'altro gli archivi della memoria che sono (anche) archiviazioni di misfatti socio-economici che definiscono territorio e cultura nazionale odierni.

Il convegno si apre con il saluto dell'ambasciatore canadese in Italia, all'insegna della scoperta e della comunicazione tecnologica, i viaggi di Caboto e l'invenzione di Marconi ed i rapporti coltivati fino ad oggi con "visionary professors". Infatti il Presidente dell'Associazione Italiana di Studi Canadesi si dichiara "tra i prodi che nel 1979, nel mese di maggio, a Urbino, ebbero la lungimiranza di sognare e di dar vita al nostro Sodalizio ... per aprire nuove vie e raggiungere nuovi traguardi ..."

La sezione letteraria riserva interessanti contributi. Giulio Marra propone una lettura delle immagini emer-

*Il Canada del nuovo secolo. Gli archivi della memoria, Atti del Convegno Internazionale di Monopoli, 2001. A cura di Giovanni Dotoli, Fasano di Brindisi, Schena Editore, 2002, pp. 906*

Roberta Cimarosti

genti da svariate opere teatrali in cui intravedere un futuro canadese scevro di incrostazioni ideologiche e di pesantezze che legano al passato. Con Biancamaria Rizzardi entriamo nelle calde ed indomite opere di Emily Carr, cittadina insolita di uno dei periodi più scuri della colonizzazione, "This is my country. What I want to express is here and I love it." Un altro bell'incontro lo dobbiamo a Viktoria Tchernichova, con cui ci inoltriamo insieme al poeta Robert Bringhurst in strati geologici ancestrali, guidati anche da voci poetiche di tradizione europea che s'intrecciano alla tradizione indigena. Altri interventi, quello di Rosanna Bonicelli, Rossella Resta e Cristina Minelle, s'incentrano sul rifacimento di miti elleni-

ci in testi canadesi. Similmente, il passato di tradizione occidentale, o europea, è rivisitato da Laura Cenechi e Marzia Di Noia, entrambe interessate all'opera del romanziere Robertson Davies la cui produzione gravita attorno al medioevo esoterico del continente. Giuliana Cardellini, Deborah Saidero e Serena Baiesi considerano la letteratura canadese odierna scissa dalla storia del suo territorio. Gardellini si chiede: "cosa noi, uomini del XXI secolo, dobbiamo aspettarci quando ci accingiamo ad aprire gli archivi della memoria di un popolo relativamente "giovane" come quello canadese?" Una risposta la fornisce Maria Lucia Zaccone sostenendo l'importanza di "rileggere le antiche leggende degli indiani", radice culturale imprescindibile.

Nella sezione Storia del Canada rintracciamo qualche indicazione sulle civiltà originarie, oggetto di ammirazione indiretta, frutto del lavoro di celebrati antropologi che dedicarono la vita allo studio di società decadute e marginali. È impossibile non rimanere sbalorditi da ciò che ci viene descritto: l'antropologo tedesco Boas che si prodiga per far sopravvivere la cultura dei Kwakiute portandone i resti nei più grandi musei del Nord America, persino ricostruendone i villaggi per i turisti. Boas è uno degli eroi

del nuovo Canada, "leading spirit of the potlach and other exhibits", le cui imprese sono destinate a restare memorabili, "a new wing of the Central Park Museum was dedicated to items representing the peoples of the North Pacific Coast". Forse dovremmo riflettere sugli tanti slogan che accompagnano, non di rado paradossalmente, i nostri studi post-coloniali cosiddetti. Si chiede l'autrice del saggio, seguendo le orme dell'antropologo: "What was the purpose then of a museum exhibit for Boas? It was making the public aware that civilization is not absolute, "but that it was relative, and that our ideas and conceptions are true only so far as our civilization goes"". Lo stesso principio, relativizzante, non legittima l'espropriazione dei territori autoctoni e l'imposizione del governo canadese? Perché dobbiamo arrivare all'eresia che "differences ... resulted from cultural, not racial or genetic causes"? Le differenze viscerali che caratterizzano ciascun popolo non derivano forse proprio dalla storia biologica e culturale che forma il DNA del territorio in cui nasce e vive? E non è violare quel territorio un'irrimediabile azione contro natura? Le sezioni storica ed antropologica offrono molti

spunti per riflettere su questi temi che tormentano il globo ma che rischiano di passare in secondo piano, di cadere in prescrizione.

La sezione Diritto Canadese ci ricorda che lo stato di cose in cui vive la cultura spesso riflette il grado di salute della giustizia. L'articolo di Marco Orofino parla di federalismo, concetto che in territorio canadese si complica e di molto. Da un lato, lo stato federale amministra un territorio che ha in gran parte acquisito tramite cosiddetti "trattati", con cui in cambio di protezione le popolazioni native cedettero le loro terre, acquisendo appunto "Treaty Rights". Dall'altro, lo stato si trova nell'imbarazzante condizione di non possedere parte del proprio territorio dato che, è stato recentemente "scoperto", non poche tribù autoctone si rifiutarono di sottoscrivere passaggi di proprietà, e godono oggi di rappresentativi "Aboriginal Rights". "L'esistenza di tribù che non avevano ancora sottoscritto accordi con cui rinunciare ai propri titles venne alla luce con l'importante sentenza *Calder* ... del 1973 che, pur sancendo l'estinzione di questi titles, riconobbe che pure erano esistiti nel caso specifico al momento della formazione del governo coloniale nel 1858 e indirettamente la possibilità che, in alcune

zone del territorio canadese, esistessero ancora titles non esplicitamente estinti." Senza una adatta ri-definizione giuridica lo stato canadese risulterebbe parzialmente illegittimo. Allora Orofino ci informa che "gli *aboriginal rights* si possono estinguere in tre modi: in primo luogo volontariamente, a volte contestualmente ad accordi che estinguono alcuni di questi diritti conferendo altri *treaty rights*; in secondo luogo con una legge federale fino al 1982 e con una provinciale fino al 1867; in terzo luogo dal *Constitution Act* del 1982 attraverso un procedimento di riforma costituzionale."

Infine vale la pena ricordare l'articolo di Elvira Stefania Tiberini "Forme e memorie. Jim Hart e l'arte Haida contemporanea" inserito nella sezione Antropologia Canadese che, per una svista editoriale, non si trova nell'indice del volume. L'arte di Jim Hart, basata sulla tradizione Haida e ben inserita negli ambienti delle metropoli, rispecchia titolo e sottotitolo del convegno ed i principi su cui si basa indicano una direzione auspicabile per gli studi futuri. "Avere i modelli davanti agli occhi aiuta a riconoscere le forme dell'arte e a riconoscere le mitologie fondanti. A non dimenticare." ■

La felicità scivola tra le dita, primo romanzo di Abla Farhoud, è il secondo volume della collana "Betula-Letteratura del Québec" della Sinnos editrice. Dopo l'esordio con *Volkswagen Blues* di Jacques Poulin, la collana offre ora l'altro volto del Québec contemporaneo; "altro" perché completamente diverso dal primo, e, soprattutto, perché immagine fedele della situazione attuale di Montréal, città dove il "brassage di popoli" (Prefazione, p. 7) ha arricchito non solo il tessuto sociale ma anche quello artistico-letterario, dando origine a quella che ormai viene chiamata correntemente "scrittura dell'emigrazione". Il romanzo di Abla Farhoud, come gli altri testi appartenenti a questa scrittura, non rappresenta però solo la presa di parola da parte dei migranti; esso permette al lettore di cogliere anche uno sguardo nuovo, lo sguardo dell'immigrato che, come dice Anne de Vaucher Gravili nella Prefazione, è "spesso ingenuo" (p. 6).

Così come ingenuo, modesto e senza pretese è il personaggio di Dounia, la protagonista del romanzo. Libanese emigrata in Canada, proprio come Abla Farhoud, Dounia è una donna ormai anziana che ripercorre,

Abla Farhoud, *La felicità scivola tra le dita*, a cura di Anne de Vaucher Gravili, trad. it. di Elettra Bordino Zorzi, Roma, Sinnos editrice, 2002, pp. 168  
(*Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998)

Cristina Minelle

nel racconto fatto alla figlia Myriam, la sua vita. Privata della possibilità di comunicare con il mondo esterno (non ha mai imparato né il francese né l'inglese e non sa leggere), Dounia è ormai quasi del tutto muta anche nella propria casa: "A volte mi piacerebbe sapermi esprimere con le parole. Con il passar del tempo, ho dimenticato come si fa" (p. 23). Adotta quindi una sorta di nuovo linguaggio,

esprimendo il suo grande amore per i figli ed i nipoti grazie ai piccoli gesti della vita quotidiana: "Con le mani nude e pulite tocco il cibo che mangeranno i miei figli. È il mio modo di far loro del bene, non posso fare granché, ma questo lo posso fare" (p. 22).

L'immigrazione, evento centrale nella vita di questa donna, non è vissuta in modo doloroso: con il pragmatismo che può avere solo chi ha molto lavorato e molto sofferto, Dounia non si lascia guidare dai pregiudizi o dall'attaccamento cieco alla terra d'origine e riesce a valutare serenamente quanto di buono c'è nel suo nuovo paese: "L'unica cosa diversa è il clima. Più tranquillità qui per via della neve, più gioia qui per via del sole" (p. 43). In realtà, la sua è una patria molto particolare: "La mia patria sono i miei nipoti che mi si appendono al collo, che mi chiamano *sitto* Dounia... nella mia lingua. Voglio morire dove vivono i miei figli e i miei nipoti" (p. 29). Nessuna nostalgia lacerante della terra natia, ma una patria viva, palpitante, che le fa amare la vita anche quando questa la mette terribilmente alla prova, costringendola ad accettare e a superare momenti destinati a non oltrepassare mai – nemmeno con la figlia

Myriam – la soglia, silenziosa, della sua anima.

Tuttavia, tra tutte queste difficoltà, Dounia trova il modo di esprimersi verbalmente attingendo a piene mani nella tradizione libanese; il suo lungo racconto è infatti intessuto di proverbi e racconti che le offrono esempi e risposte tratti dalla saggezza popolare medio-orientale. Il *Lessico* posto alla fine del romanzo conferma la volontà esplicita dell'autrice di riferirsi alla cultura libanese e il titolo originale francese del romanzo, *Le bonheur a la queue glissante*, è la traduzione letterale di un proverbio in lingua araba. Questo recupero dell'oralità rende

palpabile, al di sotto della lingua in cui è scritto il romanzo, la presenza di un'altra cultura che diventa per Dounia – proprio perché fa parte di lei – un mezzo di comunicazione.

Il doppio strato linguistico-culturale è percepibile anche nel ritmo del testo e nelle immagini usate: si tratta spesso di similitudini o metafore che denunciano apertamente la loro origine popolare, così vicina al mondo di Dounia: "La mia angoscia l'ho spinta dentro alla giara come faccio con le zucchine. Le svuoto, le salo e le ammucchio perché non occupino troppo spazio. Chiudo il coperchio. E arrivederci" (p. 133).

La traduzione italiana di Elettra Bordino Zorzi è stata estremamente fedele e offre a sua volta un testo permeato da una doppia cultura – ma anche da un doppio sguardo. Abba Farhoud, infatti, presenta una storia che non può non sentire profondamente "sua": pur non facendo di Dounia una sua proiezione autobiografica, l'autrice riflette nel libro la sua idea di migrazione e di *métissage*, idea che potrebbe essere ben sintetizzata dalle ultime righe della *Prefazione*: "Non bisogna temere il *métissage*. Le lingue subiscono da sempre delle contaminazioni. Il *métissage* è ricchezza, diversità e tolleranza" (p. 14). ■

È il 17 aprile del 1912, due giorni dopo l'affondamento del *Titanic*. Un uomo di nome Pilgrim, un noto storico dell'arte (ha scritto un celebre studio su Leonardo), tenta il suicidio impiccandosi a un albero del giardino della sua casa londinese. È un suo ennesimo tentativo, ma anche questa volta fallisce. Qualche ora dopo una morte presunta, Pilgrim torna a vivere, la sua mente, tuttavia, è sconvolta. Egli si è chiuso in un ostinato silenzio. L'amica Sybil Quatermaine lo ricovera in una clinica psichiatrica di Zurigo dove opera Carl Gustav Jung. Ed è qui, nel giovane laboratorio della psicanalisi (che già nel 1912 diventava di moda), proprio nel momento in cui Freud e Jung prendono strade diverse, che la lunga, singolare storia di Pilgrim viene riportata alla luce. La vicenda si concluderà qualche mese più tardi in Francia, dove di questo enigmatico personaggio si perderanno le tracce.

Ecco, in breve, la trama dell'ultimo romanzo di Timothy Findley, *Pilgrim*, appunto, pubblicato nel 1999 a Toronto e ora disponibile in versione italiana per i tipi di Neri Pozza col titolo più esplicito de *L'uomo che non poteva morire*. Perché infatti di questo si tratta, come apprendiamo presto a Zurigo. Pilgrim ha paradossalmente vissuto molte vite (anche eminenti) e molte epoche: è stato sugli spalti di Troia, tra i maestri vetrai a Chartres, nella Firenze di Leonardo, nella Spagna di Teresa de Avila, nella Londra di Henry James (bellissime, fra l'altro, le pagine su Isabel Archer), Walter Pater e Oscar Wilde, e sarà molto probabilmente – questo è il suo grande dramma (la ragione del suo ultimo, disperato tentativo di suicidio) – anche sui futuri campi di battaglia delle grandi guerre del ventesimo secolo. Come Tiresia, e in particolare

Timothy Findley, *Pilgrim*, Toronto, Harper Perennial Canada, 1999, pp. 538; *L'uomo che non poteva morire*, trad. it. di Massimo Birattari, Vicenza, Neri Pozza, 2001, pp. 557

Caterina Ricciardi

il Tiresia di T.S.Eliot, egli ha visto e "presofferto tutto" ("foresuffered all"). Come la Mona Lisa di Leonardo, e in particolare di Walter Pater ("she is older than the rocks among which she sits"), egli è più antico della natura che lo circonda. Pilgrim lo confesserà a Jung, quando l'enigma della sua vicenda inizia a sciogliersi agli occhi di colui che in quegli stessi anni teorizzerà l'inconscio collettivo. E qui la voce di Pilgrim segue quasi alla lettera quella di Walter Pater che descrive la Mona Lisa di Leonardo:

"All the thoughts and experiences of the world," he whispered, "have been etched and moulded here ... the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of medieval times, the return of pagan ideals, the sins of the Medicis and the Borgias ... I am older than the mountains beyond those windows, and like the vampire I despise, I have lived many times, Doctor Jung. Who knows, as Leda I might have been the mother of Helen – or, as Anna, the mother of Mary. I was Orion once, who lost his sight and regained it. I was also a crippled shepherd in thrall of Saint Teresa of Avila; an Irish stable boy and a maker of stained glass at Chartres. I stood on the ramparts of

Troy and witnessed the death of Hector. I saw the first performance of the *Hamlet* and the last performance of Molière, the actor. I was a friend to Oscar Wilde and an enemy to Leonardo ... I am both male and female. I am ageless, and I have no access to death" (pp. 266-267).

Pilgrim è, dunque, l'"anima" della civiltà occidentale (suo animale totemico è la farfalla: Psiche), un'anima imperitura nei secoli (come la Gioconda è condannata a una "perpetual life"), cui è dato di essere testimone dei momenti più cruciali della nostra storia (persino della nascita della psicanalisi), fino a ciò che Findley in un'intervista chiama "the cresting of the modern age", cioè l'inizio del nostro secolo, il secolo scorso: "It was a great, and one of the most baffling, occurrences in human history, it seems to me. The aeroplane, the automobile, medicine, science, education, strides made forward in terms of the alleviation of poverty, suffragettes' victories, breakthroughs of major proportion in all the arts" (*Descant*, 109, Summer 2000). E nonostante questi straordinari risultati del genio umano (esemplificati anche dallo sfortunato *Titanic*), la civiltà occidentale si apprestava, proprio in quel 1912, a distruggere ogni progresso, a tornare, ciclicamente, alle origini (diciamo alla guerra di Troia), come se le grandi lezioni della Storia e dell'Arte non ci fossero mai state: "And all this comes to a grinding halt by some fucking deliberate gestures made by governments who are determined the world is going to end. Instead of taking advantage of this wondrous leaping forward which is going on hand over hand in all these different disciplines, they chose to do in a whole generation of western civilization. It is the most baffling event. I cannot imagine how this

happened. And seemingly so deliberate" (Descant, cit.).

La guerra che stava arrivando è per Findley "the most baffling event", capace di tradire "the true promise of modernity and the absolute fulfillment of the mythological possibility of humanity" (Descant, cit.). Findley non è nuovo in queste denunce del fallimento della Storia o dell'impegno dell'uomo – e più specificamente dell'artista – occidentale a evitare o almeno arginare errori e aberrazioni. Lo aveva già fatto in *The Wars* (1977) e in *Famous Last Words* (1981). Ma nel suo ultimo romanzo egli si prova a esplorare la strada aperta da un territorio appena scoperto: la psicanalisi, la nuova cura per i mali del mondo (una nuova salvezza?). Ed è immaginando l'incontro di Pilgrim con Jung che questo avviene. Attraverso le sue straordinarie confessioni (le sue vite, le sue incarnazioni, i travestimenti d'epoca della sua "anima") Pilgrim pare offrire a Jung la chiave della teoria dell'inconscio collettivo. Centrale in tale processo di consapevolezza da parte di Jung è – nel diario di Pilgrim – il lungo e avvincente episodio su Leonardo, in cui, fra l'altro, per la prima volta la parola è data alla stessa Mona Lisa: Elisabetta Gherardini, qui protagonista di una perturbante vicenda.

Ma perché proprio Leonardo (e la sua omosessualità) nel cuore dell'attenzione di Findley? Forse perché, si ricorderà, Leonardo è il primo artista studiato attraverso le lenti della psicanalisi. Del celebre saggio di Freud del

1910, tuttavia, non si fa menzione nel romanzo (Pilgrim e Jung sembrano ignorarlo). Findley intende probabilmente provarsi a dare una sua versione tutta originale dell'uomo Leonardo, della sua arte e in particolare del mistero della Gioconda, un mistero che egli insegue dalla creazione del dipinto (Elisabetta sarebbe una delle tante incarnazioni di Pilgrim?) fino al Louvre del 1912 quando, sfuggito alla cura junghiana, è tornato eminente studioso, Pilgrim organizza il noto furto, realizzato in realtà nel 1911 dall'italiano Vincenzo Perrugia che pure fa la sua comparsa nel romanzo. Ma tutti i particolari di una vicenda davvero intrigante e complessa si lasciano qui al lettore, mentre il mistero di Leonardo resta poco scalfito dal romanzesco.

*Pilgrim* è un'opera di grande investimento, un'opera della maturità di Findley che si assume il compito di trasmettere un messaggio scomodo: il fallimento dell'arte a indicare una salvezza dagli errori e gli orrori della civiltà occidentale. Leonardo è forse coinvolto in questa responsabilità? Si direbbe di sì. Ma come e perché? Tuttavia, un'altra domanda sorge più chiara: sarà nella psicanalisi quella chiave salvifica così necessaria? Pare di no, se dobbiamo credere all'ultima missiva di Pilgrim a Jung, una missiva in cui gli contesta l'inutilità della sua grande scoperta, l'inefficacia, preventiva o terapeutica, dell' "inconscio collettivo". Perché, egli avverte, ogni volta che ne ha avuto l'opportunità, l'uma-

nità ha rifiutato la verità offerta dalla nostra memoria collettiva ed è tornata nelle fiamme (ossia a Troia) come se il fuoco possa essere l'unica salvezza possibile: "we have rejected the truth of our collective memory and marched back into the flames as if fire were our only possible salvation" (p. 520). Perché, ancora, l'umanità ha rifiutato di prestare attenzione "to the educated voices inside of us" che hanno gridato universalmente "STOP" (p. 520). Nell'età moderna, conclude Pilgrim, l'arte ha preso il posto degli antichi misteri. Gli sciamani del momento sono Rodin, Stravinsky, Thomas Mann che continuano a dirci "go back and look again" (p. 521). Col tempo questi sciamani saranno rimpiazzati da altri "but all speaking in a single voice. It was ever thus. But no one listens" (p. 521). Nessuno ascolta: è un grido di disperazione. Dunque, prestare un orecchio più attento alle verità dell'arte, questo è il messaggio di Pilgrim/Findley. Con ciò, si badi bene, non si intende una soluzione meramente estetica ai problemi del mondo, bensì un riconoscimento delle potenzialità creative piuttosto che distruttive dell'umanità: "If we stop reaching for the creative side", afferma ancora Findley nell'intervista su *Descant*, "then we are doomed, and therefore we must go on trying to achieve it". Una ricerca, lontana da ogni lusinga del mercato, che implica coraggio e sofferenza e fa dell'arte di Findley un dono prezioso, un contributo alla parte migliore dello spirito del nostro tempo. ■

Questo libro nasce dal pluriennale interesse che l'autrice ha coltivato per il drammaturgo canadese David Fennario. Fennario, sin dalla metà degli anni '70, occupa una posizione particolare nell'ambito del teatro per varie ragioni: il suo è, in primo luogo, un teatro di stampo marxista; un teatro che si rivolge alle classi popolari montreali e alle minoranze etniche portate alla ribalta dopo essere state per secoli oscurate dalla storiografia ufficiale e dagli interessi economici; è inoltre un teatro che ambisce di trovare dei punti di convergenza tra etnie diverse e in particolare tra i due "popoli fondatori" del Canada, il francese e l'inglese, la cui contrapposizione egli vede come strumentale agli interessi economici dei potentati politici ed ecclesiastici. È anche opportuno sottolineare come il fine di Fennario sia d'avere un impatto politico, ma al contempo quello di restituire la dignità a personaggi e classi che egli vede emarginati nel corso della storia canadese fino al presente.

Paola Galli  
Mastrodonato, *Il Teatro  
Politico di David Fennario,  
Oédipus*, 2002

Giulio Marra

L'autrice mette questi aspetti bene in evidenza soffermandosi sia sulle opere di carattere sindacale, sia su quelle che cercano di essere un esempio, il primo nel suo genere, di opera bilingue dedicate al proletariato francese ed inglese. Molto opportunamente Essa mette in evidenza la componente dell'oralità in quanto espressione di una dimensione popolare e quella della collocazione urbana montreali. L'azione come si nota nel libro è collocata in ambiente di retrobottega, in taverne e birrerie, nelle verande della povera gente, ambientazioni che intro-

ducono nel teatro canadese nuove idee riguardo all'impianto scenico, e che richiedono una attenzione all'resa realistica del dialogo. La riconquista della dignità significa sempre per Fennario una presa di coscienza del contesto postindustriale, la critica ad una situazione sociale discriminatoria che sancisce la carenza di servizi pubblici, l'inaffidabilità dei partiti e dei sindacati, la precarietà del lavoro. È per questa ragione che, come osserva l'autrice, Fennario lascia il luogo deputato per fare teatro, cioè il Centaur, a favore del centro sociale di Black Rock di Pointe Saint Charles, luogo in cui sono ambientate sia *Balconville* quanto *Joe Beef*. È in queste due opere che Fennario mette a fuoco la sua critica al sistema e la riscrittura della storia ufficiale partendo dagli atti e personaggi fondatori del Canada per arrivare alla "fuorviante contrapposizione linguistica tra proletariato inglese e francese che serve a mascherare la vera storia della comune appartenenza di sfruttati e

dominatori ad ambedue le etnie." E trovano spazio anche lo sfruttamento delle risorse naturali, dei popoli indigeni, degli originari "Habitants", degli irlandesi. Una accusa di colpevole consorterìa si ritrova anche in *Doctor Thomas Neill Cream* dedicato ad una figura ambigua di medico, appartenente alla società per bene di Montreal, indiziato di essere Jack lo Squatatore, finito impiccato in Inghilterra, e soprattutto laureato di McGill di cui egli rappresenterebbe, come scrive lo stesso Fennario, "il vero spirito di corpo" dell'università succitata. Attenta e precisa è anche l'analisi di *The Death of René Levesque* della quale si mettono in

evidenza l'utilizzo di monologhi interiori e il senso della corallità dell'azione. Appare qui l'intransigenza politica di Fennario che non perdona al partito di Levesque di essersi in qualche modo trasformato in un partito capitalista. Ciò che il libro di Mastrodonato tiene sempre opportunamente a sottolineare è la coerenza ideologica e politica di questo scrittore che rimane tra i più rappresentativi del teatro canadese. Un capitolo è dedicato alla visita che Fennario fece in Irlanda dove il drammaturgo scopre tratti comuni tra Belfast e Montreal. In particolare sembra che l'elemento irlandese rappresenti la "voce epica di tutti

gli oppressi". *Banana Boots* costituisce anche un'innovazione da un punto di vista tecnico poiché, trattandosi di un monologo, vede Fennario come autore/attore, in un tentativo ancora più pronunciato di creare, recuperando la tradizione orale, un rapporto diretto e vivace con il pubblico. Il testo di Mastrodonato mette a mio parere in luce in modo chiaro e criticamente valido la centralità del drammaturgo, le sue tematiche, le sue innovazioni tecniche, e inoltre offre al lettore una completa bibliografia sull'autore che può servire da base di partenza a chi desideri avvicinarsi al teatro dell'autore canadese. ■

Conosciuto come critico letterario, a cui si deve, tra l'altro *The Paradox of Meaning* (1999), e per i percorsi postmoderni tracciati attraverso l'Artico in *Enduring Dreams*, o per le riflessioni, anch'esse postmoderne e autobiografiche, inscritte tra le 'rovine' irlandesi in *Invisible among the Ruins*, John Moss si è recentemente proposto come scrittore di racconti che, per intenzione dichiarata dell'autore, vogliono ricordarci Borges. Si tratta dei ventuno racconti, alcuni dei quali ambientati in Italia, che compongono *Being Fiction* sulla cui copertina si legge: "Many first-person voices claim authenticity in these stories and many actual writers are given fictional presence". Nei suoi racconti John Moss registra la presenza di autori come Thomas Hardy e Alice Munro, Jorge Luis Borges e Umberto Eco, Marshall McLuhan e Martin Heidegger, per citarne solo alcuni. Ma tra le varie voci, ovviamente, sentiamo la sua, sia che egli assuma un

John Moss, *Being Fiction*,  
Ottawa, Tecumseh  
Press, 2001, pp. 302

Laura Forconi Ferri

ruolo fittizio di donna – che talvolta è un punto di vista, tal'altra 'persona' – sia che egli si esprima con il proprio timbro autobiografico, per dirci che in Irlanda era alla ricerca di ciò che "inspired James Joyce to leave" (158), che per lui scrivere è come "the reconstruction of forgotten dreams" (178), per dare a Matt Cohen il suo *Good-Bye*, o a noi la sua idea di short story, quando afferma: "I think of a story as a gyroscope, all the parts whirring every which-way to make the whole thing stay absolutely still. It is stillness in narrative that excites me, not the flurries of movement. In a moving world it is wonderfully subversive to

be still" (173). Se 'stillness', staticità, significa percezione estatica (piuttosto che esperienza 'sovversiva'), allora essa può condurre alla *claritas* intercettata da Joyce nella teoria estetica di Tommaso d'Aquino, ovvero alla *radianza* di cui parla Robert Kroetsch a proposito di *Being Fiction*: "Here the Canadian short story takes a Borgesian turn into *radianza*. To open these covers is to know the naked pleasure of reading. John Moss gives us the radiance of the self transformed into lover and ascetic and writer; he surprises us, with infinite turns of story, into understanding and laughter; he reminds us, with hardly a wink, of conjuring madness and conjured death". La piega 'borgesiana' che qui troviamo, nell'intreccio di testi, significati reconditi e messaggi subliminali, rende certamente *Being Fiction* una lettura irrinunciabile per chi voglia intraprendere la strada ardua, ma stimolante, segnata da *Otras Inquisiciones*. ■

La fine del secondo millennio, com'era prevedibile, ha portato con sé una lunga serie di bilanci, di auspici e di prospettive per il futuro riguardanti ogni ambito delle attività umane; a maggior ragione, questo atteggiamento di rivisitazione e di progettualità ha coinvolto la riflessione sulla fantascienza, quale letteratura d'anticipazione per eccellenza. Il convegno internazionale tenutosi a L'Aquila il 29 e 30 settembre 2000, organizzato dal "Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi", si è proposto di indagare in modo particolare la situazione della *science-fiction québécoise* – o SFQ – dando la parola a numerosi specialisti quebecchesi direttamente interessati, come autori o come critici, a questo genere.

Novella Novelli (éd),  
*Au cœur de l'avenir. Littérature  
d'anticipation dans les textes et  
à l'écran. Actes du Séminaire  
international de L'Aquila (29-  
30 septembre 2000)*,  
L'Aquila, Angelus Novus  
Edizioni, 2002, pp. 174

Cristina Minelle

Nel corso delle comunicazioni e delle discussioni, così come in questi *Actes*, due figure spiccano come pro-

tagoniste del convegno: André Carpentier ed Esther Rochon. Essi occupano infatti un doppio ruolo, essendo insieme conferenzieri e, come autori, oggetto delle altrui comunicazioni.

La loro diversità è, in ogni caso, notevole. Esther Rochon affronta la fantascienza da un punto di vista strettamente autobiografico: il suo saggio si intitola infatti *Présentation subjective des 'Chroniques Infernales'*, e vi trovano posto, fianco a fianco, l'evoluzione della scrittrice e gli eventi della sua vita familiare ed intima, dove rivestono un grande spazio i drammi familiari e la conversione al buddismo. Pur richiedendo, come tutta la fantascienza, un'elaborazione estremamente rigorosa, i testi di Esther



Rochon mirano sempre a trasmettere al lettore delle emozioni: “Le lecteur est un autre moi-même, auquel je veux transmettre ce que les livres en général, et l’écriture du livre qu’il lit, m’ont donné d’émerveillement, de découverte, de réponses et d’ouverture sur l’inconfortable” (p. 25). Non si tratta infatti solo di esprimere emozioni positive e gradevoli ed Esther Rochon lo dice a chiare lettere: “J’ai droit à l’outrance, j’ai droit à la colère” (p. 54). Si tratta ovviamente della maturità di un percorso durato molti anni, che viene ripercorso da Roger Bozzetto in un saggio interamente dedicato a questa autrice e all’evoluzione della sua opera nel corso degli anni ‘80, anni in cui il suo percorso si differenzia nettamente da quello degli altri due principali autori di *science-fiction* in Québec, Élisabeth Vonarburg e Daniel Semine, in quanto “[...] alors que chez les deux auteurs précédents, ce qui importe c’est le sens de la quête, ici c’est plutôt la quête du sens, la réalité de la quête étant moyen d’aboutir à une approche, non de soi, mais de la réalité” (p. 135). Una fantascienza, quindi, che non è mai semplice evasione.

Il secondo grande protagonista del convegno è André Carpentier. Il suo saggio si pone però più dalla parte del critico che dello scrittore, prendendo in considerazione la fantascienza dal punto di vista dei generi letterari e delle contaminazioni generiche. Queste incessanti modificazioni si rivelano fondamentali, a suo avviso, per la sopravvivenza della fantascienza: quest’ultima non è più, come in passato, un genere chiuso e determinato a priori da una serie di regole più o meno esplicite; al contrario, diventa sempre più “integrativa”, pronta ad accogliere discipline e modalità d’espressione diverse secondo quella che definisce la “reformulation incessante du projet global de la SF” (p. 79).

Una conferma di questa “dinamica dei generi” all’interno della *science-fiction* quebecchese contemporanea è offerta dal saggio di Michel Lord, che accosta due novelle di questi autori, *Le ‘Aum’ de la ville* di André Carpentier e *Xils* di Esther Rochon. Entrambi i testi sono ambientati a Montréal ed entrambi trattano la stessa tematica, ossia l’incontro con l’altro – il “diverso” ma anche il “mostruoso”; al di là di questi paralleli, però, ciò che Lord sottolinea in particolare modo è la presenza contemporanea, soprattutto nel testo di Carpentier, di elementi appartenenti sia al genere fantastico che alla fantascienza, in un dialogo fecondo che, pur privilegiando l’una o l’altra modalità (il fantastico per Carpentier, la fantascienza per Esther Rochon), arricchisce il testo e lo apre a nuove interpretazioni.

Anche il lettore, infatti, ha un ruolo fondamentale nella fantascienza ed è quanto approfondisce Richard Saint-Gelais nel suo saggio intitolato *La science-fiction diagonale*. La ricezione di questo genere infatti non rispetta le regole generali della lettura e della comprensione di un testo, ma costringe il lettore a mettere da parte quella che Saint-Gelais chiama “connaissance préalable” (p. 115) (“l’enciclopedia” di Umberto Eco), ovvero tutto il bagaglio di conoscenze ed esperienze che consentono ad una persona di affrontare un testo e che funzionano come punti di riferimento per capire ed orientarsi. Nella ricezione della fantascienza il meccanismo è diverso: essa obbliga il lettore ad adottare una strategia differente che lo porta a mettere da parte tutte le sue certezze e a ricostruire interamente una nuova enciclopedia; ciò si rivela particolarmente importante nella lettura dei testi quebecchesi contemporanei, sempre più “allusivi”: “Le lecteur n’est pas seulement confronté à un monde étrange; il est, d’abord et avant tout, aux prises avec un texte étrange qui ne livre ses ‘clefs’ que si le lecteur demeure alerte et prête attention à des indices disséminés dans le récit” (p. 122). Questa “allusività” è tra l’altro accentuata dal fatto che – come dice anche Carpentier – la fantascienza cerca sempre nuovi mezzi per esprimersi diventando, secondo Saint-Gelais, *diagonale*: “La science-fiction québécoise est bien une science-fiction diagonale, qui appartient de plain-pied au genre mais n’hésite pas à le traverser à sa façon et, du coup, à nous le faire voir sous un jour chaque fois modifié” (p. 130).

Il convegno, però, come indica chiaramente il suo sottotitolo *Littérature d’anticipation dans les textes et à l’écran*, non si è limitato a prendere in considerazione solo la fantascienza come genere letterario. In questa prospettiva, Gilles Dupuis propone un’analisi comparata dello sviluppo della rivista specializzata “Solaris” e di “Softimage”, un’impresa quebecchese produttrice di effetti speciali per il cinema che è riuscita ad esportare la sua tecnologia anche negli Stati Uniti. Il parallelo di Dupuis sottolinea in partenza le differenze tra le due esperienze, ovvero il grande dinamismo e il rinnovarsi pressoché incessante di “Softimage” contro il solido legame con la tradizione di “Solaris”; tuttavia, attraverso l’analisi di tre novelle, Dupuis recupera il filo comune e mostra che, in un caso come nell’altro, i risultati migliori si ottengono allorché “les ‘effets spéciaux’ littéraires sont aussi habilement agencés que ceux réalisés par les technologies avancées dans le champ visuel de la vidéo d’anticipation et du cinéma fantastique” (p. 93).

Il successo di “Softimage” non deve però illudere quanto all’esistenza di un cinema quebecchese di *science-fiction*. Viva Paci lo spiega molto chiaramente nel suo saggio: “En matière d’anticipation, une considération s’impose: au cinéma, il n’existe pas de science-fiction entièrement fabriquée au Québec” (p. 149). A suo parere, però, questa situazione non è solo dovuta a ragioni economiche, benché accenni esplicitamente a film “à l’âme québécoise et au portefeuille américain” (p. 150). Secondo la sua ipotesi, infatti, l’assenza di film di fantascienza potrebbe dipendere dal fatto che il cinema quebecchese è tradizionalmente orientato verso il realismo e verso le problematiche legate all’identità e alla storia, quindi al passato e al presente; ogni forma cinematografica volta a dipingere il futuro sarebbe invece pura speculazione, senza alcun tipo di certezza, potenzialmente destabilizzante per le conquiste ottenute. Non sarebbe quindi casuale il fatto che le uniche produzioni cinematografiche quebecchesi avvicinabili alla fantascienza siano dei cortometraggi riconducibili al cosiddetto *cinéma direct*: “Il s’agit de films réalisés sur le mode documentaire, ce qui veut dire que selon le point de vue du spectateur [...] ce films peuvent se définir d’emblée comme des documentaires” (p. 156).

Il volume si chiude con *l’entretien virtuel* di Gilles Dupuis con Jean Pettigrew, direttore della casa editrice Alire, specializzata in *science-fiction*. Pettigrew, tracciando un quadro sintetico della situazione in Québec, sottolinea le difficoltà attuali e dichiara che “la science-fiction québécoise vit actuellement une crise” (p. 165) dovuta a “la diversification de la production des auteurs traditionnels de SFQ, [le] manque flagrant de relève et [...] la raréfaction des supports de publication spécialisés” (p. 165). Tuttavia, Pettigrew difende la specificità della letteratura d’anticipazione quebecchese la quale, *coincée* tra due tradizioni profondamente diverse, ha “fait sienne ce qu’il y a de mieux dans les SF européenne et étatsunienne” (p. 167) e dato origine ad una produzione assolutamente originale. Questa originalità sarebbe il frutto della combinazione di tre fattori: innanzitutto, il particolare rapporto tra lo spazio – immenso e freddo – e l’uomo – indifeso e solo – presente nella cultura canadese; in secondo luogo, Pettigrew mette in risalto il fatto che la “SFQ” è scritta da autori appartenenti a culture “minoritarie”, intendendo per “minoritaria” la stessa cultura quebecchese all’interno della Federazione Canadese: “[...] cette condition précaire teinte particulièrement l’imaginaire et amène deux voix / voies spécifiques:

celle de l'affirmation (revendication, nationalisme et autre manifestation du "moi incertain") et celle de l'inégale confrontation – qui rejoint alors celle ressentie face à la vastitude" (p. 166); il terzo elemento di originalità è piuttosto un fattore estetico e stilistico e consiste nell'equilibrio tra il *contenuto* della storia e la sua *scrittura*, equilibrio che, stando a Pettigrew, non è presente nelle tradizioni europea e statunitense.

Sono queste peculiarità a rendere Pettigrew ottimista rispetto al futuro

della "SFO", insieme con la certezza che la fantascienza, come genere, non può scomparire: la sua opinione a proposito può essere intesa sia come considerazione finale, che come *relance* verso il futuro – di questo genere così come dell'uomo; dice infatti: "[...] tant qu'il restera un homme ou une femme [...] dans cet univers ou dans un autre qui écrira / dictera / pictera ses idées, ses angoisses, ses inventions sur lui-même ou son environnement, la SF continuera d'exister" (p. 170), afferma-

zione cui fa eco Anna Paola Mossetto che, nella sua "Préface" scrive, "[...] survivant aux prophètes qui prédisent périodiquement sa disparition, la SF témoigne partout de sa pérennité" (p. 17). Lungi quindi dall'essere legata ad un tempo, ad uno scrittore o ad un lettore preciso, la *science-fiction* auspicata sembra volersi fare interprete della spinta verso il futuro di ogni uomo, una spinta che, anche inconsapevolmente, lo porta a tendere verso "le cœur de l'avenir". ■

**N**ei versi scabri, di luminoso nitore e smagliante vigore immaginativo di Michael Ondaatje, leggenda, mito, storia, epica, mondi tropicali e canadesi, riflessioni sulla poesia e la scrittura vengono ricreati per frammenti, secondo un dettato in cui ardita sperimentazione post-modernista e lirismo magico convivono in una sintesi originalissima. Al centro del mondo poetico di Ondaatje di cui questo volume presenta un'antologia di componimenti con il testo a fronte in italiano tratti dalle raccolte *There's a Trick with a Knife I'm Learning to Do* (1978), *Secular Love* (1984) e infine *Handwriting* (1998), compaiono temi e stili linguistici presenti in tutta la sua narrativa ad attestare la stretta parentela fra i due generi letterari. Il natio Sri Lanka gremito di ricordi personali e devastato dalla guerra civile ("Crepuscolo a Colombo"), il volto di un guerriero esangue "avvolto a mezzogiorno dal meridiano chiaro di luna", il poeta fanciullo con al collo un serpente ("Sentivo la sua lingua saettante/gocciolare su di me come pioggia"), la Grecia di Filottete abbandonato nell'isola che uccide per illudersi di essere vivo, il Connecticut di Wallace Stevens che "pensa il caos, pensa i confini", la figurazione primitiva e esotica di Henri Rousseau, le sue visioni oniriche di "leoni atterriti" e "uccelli che saltano cauti e leggeri" animano questi versi tersi che hanno la levigatezza della pietra. E poi

Michael Ondaatje,  
*Notte senza scale.*  
*A Night without a Staircase,*  
a cura di Branko Gorjup  
e Francesca Valente,  
Ravenna, Longo,  
2001, pp. 210

Michela Vanon Alliata

ancora il disincato e i misteri dell'amore, l'accensione dei sensi dell' "Luomo della cannella" che cavalca il letto della figlia del fornaiaro lasciando "la gialla polvere della corteccia sul suo cuscino".

Articolata su ritmi polivalenti, densa di umorismo indiretto, ironia sottile e alta coscienza sociale, la poesia di Ondaatje possiede una suggestione primordiale. Nei suoi versi, scrive Elisabetta Rasy, in una delle brevi testimonianze del libro, "spira un'aria di incantesimo, come se la poesia prosciugata da secoli di prosa dovesse tornare alla sua origine magica e propiziatoria". Un dettato poetico limpido come il cristallo in cui gli odori si fanno verbo e i suoni hanno la consistenza di visioni: "un bianco sarong / che spinge le gambe della bicicletta / come falena contro i fari".

Nelle liriche tratte da *Manoscritto*, la sua più recente raccolta di poesie, si

compie il viaggio interiore del poeta alla ricerca del padre, il cui corpo è "una città di paura", delle proprie radici in un paese amato e ma ormai irrimediabilmente alieno. La rivisitazione del passato si intreccia con la meditazione sul ruolo del poeta come testimone del suo tempo e diventa anche metafora di un luogo e di un passato perduti ma riconquistati attraverso l'esercizio della scrittura nella dolorosa consapevolezza della natura transeunte della parola scritta, di una cultura perennemente sotto assedio.

Alla minaccia devastante e sempre incombente di cadere nel silenzio, di restare senza parole, scivolare nella pazzia e nella morte, si oppone però anche la funzione e missione salvifica dell'arte e della poesia, quella di rintracciare nel lussureggiante e tormentato paesaggio tropicale di "amori mutevoli" e "fedi senza luna", "precedenti orizzonti", storie scritte su "roccia e foglia", per trovare il sapere dei morti celato nelle sue nuvole e nei suoi fiumi.

"Ultimo inchiostro", racchiude la cifra del discorso poetico di Ondaatje, l'idea di scrittura come rivelazione, come illusoria architettura della memoria, impressa su pergamena, foglia, pietra, giada, incisa nel "lamento di un bambino" – archeologia della sofferenza umana, ultimo e solo baluardo contro il caos e la violenza che avvolgono il mondo. ■

**"B**ref" et "instantané": un binôme qui semble caractériser de plus en plus le climat social et culturel contemporain, où tous les aspects de la vie semblent s'actualiser sous l'empire de la vitesse, de la parcellisation et de l'intersection.

C'est la prise de conscience de cette réalité qui pousse plusieurs chercheurs du monde entier (anthropologues, sociologues, critiques littéraires) à analyser ces phénomènes afin de découvrir leur origine, leurs manifestations et leurs développements.

Guy Poirier et Pierre-Louis Vaillancourt (éds),  
*Le bref et l'instantané. À la rencontre de la littérature québécoise du XXI<sup>e</sup> siècle,*  
Orléans (Québec), Les éditions David, 2000,  
pp. 238

Cristina Minelle

Au Canada, dans la foulée de cet intérêt, Guy Poirier et Pierre Vaillancourt, professeurs auprès des universités Simon Fraser de Vancouver et d'Ottawa, ont réuni un groupe de spécialistes de différents domaines («Groupe de recherche sur le bref et l'instantané») dans le but de mener une enquête sur ce phénomène et d'en voir les rapports avec la littérature québécoise. Les résultats sont publiés dans ce volume.

Comme le soulignent la préface de Michel Maffesoli, la présentation des

deux directeurs et le premier essai (qui forment ensemble une sorte de triptyque introductif), nous sommes en train de vivre une période de renaissance de l'image, du fragment, de la "sagesse dionysiaque" (1. Maffesoli, Michel, "Préface", p. vii), phénomène qui représenterait à la fois une évolution et un retour en arrière. Une évolution, car le stade atteint par notre civilisation serait un apogée, le dernier pas après les phases de la parole et du livre; mais aussi un retour à une époque pre-logique, car "la production des images [...] n'obéit pas [...] au linéarisme mécanique qui est celui de la simple raison, mais suit un ensemble de circonvolutions" (2. *Ibid.*, p. ix). Dans ce climat d'équilibre instable entre passé et futur, entre tradition et renouvellement, si typique de notre époque "post", la production littéraire assumerait, semble-t-il, des caractères spécifiques qui vont du retour au texte bref en tant que représentation de ce nouveau rapport au monde, aux "échanges métamorphiques" (3. Poirier, Guy et Pierre-Louis Vaillancourt, "Présentation", p. xiv) entre la littérature et les médias. En particulier, le retour de la nouvelle est vu comme le signe d'une prise en charge consciente de cet état des choses: si elle représente bien l'univers contemporain, en tant que forme immédiate, iconique, souvent elliptique et à décoder, elle exemplifie aussi le nouvel engouement des lecteurs pour le côté ludique et participatif de l'activité de la lecture, qui réside justement dans ce goût du décodage.

Le côté ludique et la fragmentation du discours et des formes sont les deux fils conducteurs de ce volume. S'il est vrai que toutes les études traitent de ces thématiques appliquées à la littérature, il est pourtant vrai que

celles-ci peuvent être divisées en deux parties, à savoir celles qui s'intéressent aux œuvres plus classiques ou, en tout cas, plus "livresques" et celles qui ont choisi de s'intéresser aussi au mélange des arts et des médias, une sorte de "dérive" généralisée qui présuppose la naissance de nouveaux codes de communication.

Parmi les essais portant essentiellement sur le bref et l'instantané au plan littéraire, sont analysés quelques ouvrages de François Barcelo (par Pierre-Louis Vaillancourt), de Gérard Tougas (par R. Matilde Mésavage) et surtout d'Anne Hébert (Grazia Merler): ces auteurs, qui en apparence n'ont presque rien en commun, placent tous leur œuvre sous le signe du fragment. Si Barcelo y arrive par un jeu attentif d'alternance de nouveau et de déjà-vu (mais Patrick Imbert, dans son essai, ne dit-il pas que la clef du succès réside à présent justement dans la "recontextualisation des clichés?") et Tougas par la fragmentation de l'objet du désir dans son recueil *La clef de sol*, Anne Hébert a fait du texte court ou fragmentaire et de la répétition le chiffre caractéristique de toute sa production. Les trois textes analysés ici, *Les Fous de Bassan*, *Un habit de lumière* et *Est-ce que je te dérange?*, sont remarquables puisqu'ils offrent des exemples frappants au niveau de la voix narrative (plusieurs personnages et plusieurs formes s'alternent dans la narration des événements) et du choix des personnages: les êtres marginaux, qu'elle privilégie, sont en effet à leur tour une sorte de "fragment" de la société, un groupe bien défini qu'on ne peut pourtant pas dire complet, ni lié aux autres.

Avec l'étude de François Gallays nous sortons du domaine réservé à la littérature "pure": sa présentation de

l'histoire et du développement de la revue "XYZ", revue spécialisée dans la nouvelle, nous conduit en effet vers une zone où nous découvrons les immenses potentialités inhérentes aux formes hybrides d'aujourd'hui. Cinéma, théâtre, cabaret humoristique se rejoignent dans la recherche de l'image surprenante, du sens obtenu par la juxtaposition des éléments plutôt que par leur fusion et par leur complémentarité. Les auteurs critiques passent de l'analyse de textes littéraires qui suivent le modèle des scénarios des films et de leur découpage (Jacqueline Viswanathan), aux textes théâtraux qui utilisent des remplaçants artificiels de la mémoire humaine, à savoir photographie et bande enregistrée, les deux pouvant à la rigueur être reproduits et "lus" en plusieurs séances (Marie-Christine Lesage). Le dernier essai, enfin, porte sur des réflexions très ponctuelles à propos des monologues humoristiques de Marc Favreau, considérés comme des macro-chaînes paratactiques formées par plusieurs morceaux reliés par des reprises, des coordinations, des récurrences (Phyllis M. Wrenn).

Il ne s'agit pas d'un volume visant à l'exhaustivité: toute tentative de décrire un panorama complet serait d'ailleurs vouée à l'échec, en raison de l'ampleur de la matière et pour l'énorme quantité de combinaisons possibles entre les arts et les médias. Il est plutôt possible d'affirmer que ce livre collectif reproduit les formes mêmes qu'il étudie, et s'offre au lecteur comme une série de traces à suivre, de brefs indices qui permettront, pourvu que le puzzle soit recomposé correctement, d'aller vraiment "à la rencontre de la littérature québécoise du XXIe siècle". ■

Nel nuovo capitolo che il canadese George Szanto ha dedicato al Messico, ci imbattiamo nella figura, affascinante ed enigmatica, della latifondista settecentesca Maria Victoria Cervantes y Gazo-ponda, la quale, in perfetto stile saramaghiano, attraversa disinvoltamente la barriera temporale e fisica che la separa dal nostro presente e risolve un intrigo tanto complicato quanto originale e dagli esiti imprevedibili, che vede al centro nientemeno che Papa Paolo VI resuscitato, una potente ed occulta organizzazione ecclesiastica epigona dell'Opus Dei, una setta millenarista, un prete dissidente perseguitato ed autore di un misterioso manoscritto

George Szanto, *The Condesa of M.*, Toronto, Cormorant Books, 2001, pp. 351

Paola I. Galli Mastrodonato

che il *gringo* Jorge ha l'incarico di contattare ed eventualmente scagionare da una fantomatica accusa di rapina a mano armata.

Colui che ci guida in questo viaggio parallelo tra il Settecento di Maria Victoria e il presente di Mono Loro, il prete incarcerato, è una nostra vecchia conoscenza, il criminologo canadese Jorge che avevamo conosciuto ed

apprezzato in *The Underside of Stones* (*La faccia nascosta delle pietre*, trad. di M.L. Longo, Manziana, Vecchiarelli, 1999, a cura di P. Galli Mastrodonato) dove ci proponeva un primo assaggio dello straordinario universo multidimensionale del Messico e ci introduceva a un *leitmotiv* della prosa di Szanto: la costante tensione dialogica e dialettica tra il costituirsi di due mondi apparentemente inconciliabili, il razionalismo (se non l'illuminismo) occidentale e la magica moltiplicazione delle diversità connaturata a tutto ciò che, come il Messico, sembrerebbe porsi in netta contrapposizione ad esso. Così, come per lo Spazzino di *Stones*, Gonzalo, il marito morto di Maria Victoria, ritorna

periodicamente a incoraggiare e consigliare la moglie nel suo ruolo inedito di donna-imprenditrice e di madre di tre figlie da sistemare, e la stessa Maria Victoria "ritornerà" in veste di apparizione, bianca e luminosa, a chiudere la vicenda del rapimento e sequestro di Kiki, la figlia acquisita di Jorge dopo il suo nuovo matrimonio con Rissa, la donna che è riuscita a fargli superare il dolore per la perdita di Alaine, la prima moglie.

Ma ciò che rimane impresso di questo bel romanzo che conferma Szanto quale grande creatore di trame e universi narrativi indimenticabili, è sicuramente Lei, la Contessa di M., cioè di Michoacuaro, luogo eponimo dove si consuma la sua storia di passione, vendetta e magia.

Ella, infatti, sposa in seconde nozze Jacobo Francisco, il figlio illegittimo che Gonzalo aveva avuto in Europa da Rachel, ragazza ebrea, e così facendo si pone contro la gerarchia ecclesiastica che la scomunica. Non solo, Maria Victoria fa anche parte di una confraternita clandestina femminile che si riunisce periodicamente sulle rive di un lago vulcanico dove viene officiato un rito di purificazione e conoscenza che ha come scopo ultimo quello di vanificare tutte le barriere di spazio e tempo e "guidare" verso la liberazione dal dolore e dalla "malattia" causata dalla Conquista:

Because time, Maria Victoria explained, is not a line. It begins with us, and goes forward from

here as we go forward; but it goes back also, to many ages, including the age before the illness. We go back, we come forward again, unravelling illness as we return to the present. This, a healing, passes into a woman through the power of the undulations. (p. 130)

Ennesima prova di virtuosismo narrativo, questo romanzo di George Szanto ci lascia ammaliati dal ritratto di questa donna fuori del comune, in bilico tra il potente richiamo del suo passato ancestrale e l'insegnamento prezioso che le scrittrici del Settecento a lei care le hanno lasciato in dote, un insegnamento ricco di principi di eguaglianza, anticonformismo e libertà. ■

Carol Shields has earned herself a substantial and growing reputation through the skilful and perceptive depiction of ordinary people and situations. This Pulitzer Prize winner and Booker nominee has devoted her literary life to illustrating the wonder and fascination of what is essentially commonplace and everyday: "the kind of book," Shields has reflected, "I wanted to read but couldn't find." It is precisely the deft conjuring trick she performs in imbuing normality with such a substantial and captivating literary value that seems to have constituted the principal inspiration behind Adriana Trozzi's detailed and exhaustive study of the author and her work. Foregrounding what she clearly perceives as the dominant characteristic of Shields' writing, Trozzi hails the author as "a master of average characters, a real expert in describing the dullness of daily life, presenting it with the quality of a masterpiece."

In *Carol Shields' Magic Wand: Turning the Ordinary into the Extraordinary*, Trozzi analyses in chronological order each of Shields' prose works until the year 2000, which comprise eleven novels and short story collections, from the publication of her first book – *Small Ceremonies* (1976) to her third volume of short stories – *Dressing Up for the Carnival* (2000). A single chapter is dedicated to each individual work, and Trozzi's priority throughout is to objectively convey the tone and essence of the books while highlighting the thematic continuities within Shields' body of work and aspects of the author's personal experience as they are echoed in her fiction. Trozzi in fact states this in the very first chapter: "I would limit my analysis to point out correspondences

Adriana Trozzi,  
*Carol Shields' Magic Wand:  
Turning the Ordinary into  
the Extraordinary*, Roma,  
Bulzoni Editore, 2001,  
pp. 401

Rosanna Bonicelli

between her work and her actual life," she explains, "carefully avoiding any comment or literary criticism in an attempt of avoiding the risk of being intrusive." *Carol Shields' Magic Wand* could perhaps best be defined as a literary companion, in which Trozzi provides a comprehensive and well-informed overview – offering insight and illumination for readers familiar with Shields' works, while stimulating the interest of those who are less so – rather than adopting a subjective critical stance. By her own admission, Trozzi often considers it more enlightening to let Shields speak for herself through extensive quotation than to be drawn into making critical assertions herself. Such an approach is evident from the outset, as Trozzi skips any form of introductory preamble and enters immediately into an examination of the author's first novel. The plot and storylines of each work are outlined with clarity and detail, as are aspects of Shields' style and approach, such as her employment of both first and third person narratives and her experimentation with both the male and the female point of view.

It is Shields' fascination with the "unknowability of other people", and

her conviction that real life goes on essentially "inside the head," to which Trozzi dedicates particular attention in the opening chapter on *Small Ceremonies*, together with the inseparably linked difficulties of interpersonal communication that the novel constantly conveys. Trozzi finds that Shields' recurring interest in the lives of people, relationships between people and the innermost workings of the human mind culminate in a propensity, demonstrated in the case of *Small Ceremonies*, towards the genre of the 'biographical novel'. Trozzi then traces the thematic continuities linking *Small Ceremonies* to Shields' second novel, *The Box Garden* – namely the motifs of art and love and the abundance of "hints and references taken from Carol Shields' real life." What clearly impresses Trozzi is Shields' flexibility and ingenuity in her treatment of language and structure, illustrated in her repeated efforts to portray her stories and subject matter from different points of view. This is most striking in her third work, *Happenstance*, which is highly innovative in comprising two novels in one as Shields succeeded in taking the unusual step of depicting a married couple from the perspective first of the husband and, subsequently, of his wife (*A Fairly Conventional Woman*). Such continuity appears typical of Shields' work, and duly imbues Trozzi's study with a similar unity and natural flow.

*A Fairly Conventional Woman*, we are informed, could be perceived as containing feminist undertones, but characteristically Trozzi declines to draw conclusions, preferring to bring such elements to the reader's attention without attempting authoritative assertions of her own, while selective-



ly and systematically presenting views and perceptions expressed by a wide range of Shields scholars. In the case of *A Fairly Conventional Woman*, Trozzi helpfully refers us to a critique by Eleanor Watchel, in which "there is an interesting definition of Shields' feminism as 'latent' and a clear explanation of what can be considered her rebellion against traditional feminist characters." Aided by her astute, orderly use of reference and quotation, Trozzi's study succeeds in being highly informative without appearing opinionated or subjective.

Further developing her appraisal of Shields' mastery in 'turning the ordinary into the extraordinary' Trozzi guides us through the kaleidoscope of small but incredible coincidences that indeed make life 'extraordinary', and which permeate the short stories in the aptly titled collection, *Various Miracles*. To Shields, these are the "random instances in which we are able to glimpse a kind of pattern in the universe," a concept that leads Trozzi to suggest that Shields "is attracted by surrealism and strangeness, and attentively observes the moment when it comes to the surface and shows itself in everyday life." This thematic concern is again echoed in the later collection of short stories, *The Orange Fish*, in which Trozzi detects further evidence of Shields' "peculiar mystical vision of minor events of life," and her belief in "an unknown force, a sort of invisible energy, which links together all the living things around the universe."

In terms of narrative technique, Trozzi observes something of a dramatic quality in Shields' prose, as the narration provides essential background and insight while the story is 'enacted' by the characters themselves. Such an

innovative approach to narrative structure is particularly marked in *Swann*, which Trozzi believes "must be given the credit for further experimenting with narrative voices," as the story portrays four widely differing characters in different "sections", all of which are linked by the protagonists' shared interest in a deceased poetess, Mary Swann. The novel concludes with a filmscript, a particularly daring innovation on Shields' part, which appears to testify to her propensity, already highlighted by Trozzi, towards 'dramatic' narrative structure.

Despite her overall objectivity, Trozzi shows herself as quite prepared to counter, in an unintrusive but nonetheless determined manner, an appraisal of *The Republic of Love*, compared, "disrespectfully" in Trozzi's view, with "Harlequin romances". It is Trozzi's opinion that "there is much more in it, so much that it could be defined as a philosophical treatise on love: what it is, what it means and what is its ultimate function in the lives of human beings. To conclude a criticism on *The Republic of Love* by underlining only this trait is really too simplistic as its contents are wider and its messages much deeper."

It was the publication of *The Stone Diaries* in 1993 that brought Shields her greatest success to date. Trozzi dedicates her longest single chapter to this Pulitzer Prize-winning "masterpiece", providing an in-depth account of an "extensive and wide-ranging novel," which bears all the hallmarks of a biography yet stretches far beyond to become, Trozzi observes, a perceptive study on a wider level of "life, death and their mysteries." Trozzi finds a further manifestation of Shields' *penchant* for biography in *Larry's Party*, a novel she

extols in words which appear to reflect a great deal of the most striking quality to be found throughout the author's body of work: "She plays the magic trick of rendering unique what is plain and common, and even the most insignificant, regular day into a miracle of life." As in the earlier *The Stone Diaries*, Trozzi again asserts the far-reaching poignancy of *Larry's Party*, in which, we are told, it is not simply the protagonist that is under examination, but "life itself", and indeed Trozzi points to the presentation of optimistic characters with a strong and undying faith in and love of life as a thematic point of focus that is evident not only in this one novel but throughout Shields' writings. Similarly, Trozzi's assessment of *Dressing Up for the Carnival*, Shields' third volume of short stories, draws attention to its characteristic portrayal of "the wonders of life", alongside the equally characteristic "minute description of details" that might generally be regarded as trivial or insignificant that Shields employs in her depictions of her characters and the stories that revolve around them.

Trozzi signs off with a succinct but comprehensive conclusory chapter, summarizing the thematic and formal features that characterise and permeate Shields' work while also providing direct personal insight into the author's aims and motivations. All of this is delivered with the same clarity and "simplicity" that Trozzi in turn identifies as a hallmark and "leitmotif" in Shields' work.

*The New York Times Book Review* once said of *The Stone Diaries* that the novel "reminds us again why literature matters." In *Carol Shields' Magic Wand*, Trozzi succeeds in reminding us of Carol Shields' value and status as a major literary force. ■

**D'**autres rêves... Altri sogni, come possono essere "altri" solo i sogni di chi lascia la sua terra, la sua cultura, spesso la sua lingua, per iniziare una vita altrove, una vita che presenta sempre molti interrogativi e poche certezze. Questo volume, che raccoglie gli atti del primo Seminario Internazionale organizzato dal "Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi", offre un primo bilancio della *littérature migrante* del Québec grazie all'intervento di scrittori e critici francofoni che, per esperienza personale o per interesse professionale, partecipano attivamente a questo fenomeno.

L'originalità del volume sta nella diversità delle varie voci: tutti i partecipanti, infatti, affrontano l'esperien-

Anne de Vaucher Gravili (éd), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec. Actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999)*, Venezia, Supernova, 2000, pp. 192

Cristina Minelle

za della migrazione sottolineando risvolti, conseguenze e implicazioni che sono stati spesso trascurati nei primi

interventi relativi alla produzione di questi autori arrivati da lontano, nel Québec così come in qualunque altra terra di accoglienza.

L'apporto critico dato dagli interventi di Régine Robin e Simon Harel mette in evidenza lo statuto ambiguo della letteratura migrante in Québec, la quale è stata al tempo stesso un *réservoir* di immaginario per una società che si stava inaridendo (quindi una rivalutazione del "diverso") e un fattore di coesione (dato dal confronto continuo con l'immagine dell'altro) che ha cementato l'identità nazionale.

Proprio questo statuto particolare della letteratura migrante spinge Fulvio Caccia ad allargare la riflessione alla dimensione sociale del feno-



meno: propone infatti di prestare maggiore attenzione alla terminologia utilizzata nella discussione teorica, terminologia estremamente variabile che continua ad oscillare tra *multiculturalisme*, *interculturalisme*, *métissage*... Notando l'inadeguatezza di questi termini, Caccia propone di adottare *éclectisme*, termine doppiamente utile, non solo come vocabolo per descrivere la situazione di queste comunità miste, ma soprattutto come spirito che dovrebbe animare ogni società ibrida e multiculturali al fine di coniugare pacificamente identità e vita in comune.

Una possibile via verso questo *éclectisme* è offerta da Lucie Lequin la quale, basandosi sull'analisi di alcu-

ne opere, sottolinea l'esigenza di creare un *espace de négociation* che permetta un avvicinamento graduale e non traumatico alla cultura d'arrivo.

Gli scrittori migranti che portano la loro esperienza personale (Régine Robin è insieme scrittrice e critica, Abba Farhoud, Pan Bouyoucas e Anthony Phelps) contribuiscono a creare un'immagine nuova di questa letteratura e offrono chiavi di interpretazione che aprono nuovi percorsi al lettore comune così come al critico. Essi infatti respingono tutti i *dichés* abituali, legati alla solitudine, all'esilio, alla sofferenza, per ricordare come il concetto di "migrazione" sia proprio ad ogni scrittura e come, pur nelle dif-

ficoltà dovute all'inserimento in un mondo nuovo, essi si riconoscano sempre più nelle immagini del *trait-d'union* tra culture e della pianta innestata, secondo l'immagine del *Figuier enchanté* di Marco Micone, il cui intervento "a distanza" (un'intervista concessa a Novella Novelli) chiude la serie degli interventi nel segno di un possibile e fecondo futuro.

Ciò che emerge, alla fine della lettura, è il desiderio comune di continuare questo difficile cammino verso un incontro tra identità e culture che sia sempre più terreno di scambio, intreccio, arricchimento reciproco, alla scoperta di altri modi di vivere, altre tradizioni, altre specificità, *d'autres rêves*... ■

**S**empre alla poesia rimanda il titolo di questo denso saggio sulla prima produzione di Michael Ondaatje, quella antecedente alla pubblicazione de *il paziente inglese* che va dalla prima raccolta di poesie *The Dainty Monsters*, a *The Collected Works of Billy the Kid*, *Left Handed Poems* fino ad arrivare a *Running in the Family*. Un insieme di opere che come scrive Vita Fortunati nella prefazione, può essere letto come un grande laboratorio di soluzioni formali e di temi preparatori al lavoro più maturo. Monica Turci dichiara di aver voluto isolare un tratto saliente della scrittura di Ondaatje, vale a dire l'interesse per l'autorefflessività e le pratiche legate al postmodernismo e di come, in considerazione del ruolo centrale che in queste occupa l'immagine fotografica, di aver rimesso in vigore il termine "biographeme" che Roland Barthes coniò nell'introduzione ai

Monica Turci, *Approaching that Perfect Edge. A Reading of the Metafictional Writings of Michael Ondaatje (1967-1982)*, Bologna, Patron editore, 2001

Michela Vanon Alliata

suoi saggi su Sade, Fourier e Loyola.

Il termine allude alla funzione che discorso storico e uso metaforico e metonimico della fotografia, quale riproduzione analogica della realtà, hanno nella comprensione del passato. È questo il tema centrale dell'opera di Ondaatje e segnatamente in *Aria di famiglia*, una sorta di biografia romanizzata in cui l'autore ritorna alla

sua terra d'origine. Nato a Colombo, la capitale dell'attuale Sri Lanka, è vissuto e ha studiato dai nove ai vent'anni in Inghilterra, prima di trasferirsi nel 1962 in Canada. L'impiego della fotografia, in quanto immagine analogica di realtà, ma anche immagine avulsa da quella realtà e dal discorso storico, diventa dunque strumentale non tanto al recupero del passato, un recupero che comunque si dà solo per frammenti, ma come mezzo critico per la comprensione della costruzione del discorso poetico e in genere per i modi della rappresentazione. Un'idea che si dispiega con forza in *The Collected Works of Billy the Kid*, opera che denuncia una preoccupazione parallela a quella che in quegli stessi anni Italo Calvino, Gianni Celati, Alain Robbe-Grillet, Margerite Duras e Peter Handke andavano conducendo in Europa sui nessi discorsivi e logici che legano fotografia e letteratura. ■

**"N**on ho scordato nulla di quegli anni meravigliosi. Ho letto le tue storie con una sorta di estasi nostalgica". È questo quel che Bellow scrive a proposito del libro di Shulamis Yelin "Shulamis: stories from a Montréal childhood", apparso per i tipi di Vecchierelli tradotto da Rosita Martino e con la prefazione di Paola Galli Mastrodonato. La Yelin, scrittrice ebrea canadese di lingua inglese, affida alla scrittura i ricordi di un'infanzia "yiddish", come dice il titolo della versione italiana, sottolineando così il forte influsso di tale cultura nella propria formazione personale in un ambiente "altro", il Canada ed in particolare la città di Montréal,

Shulamis Yelin, *Shulamis: una infanzia yiddish a Montréal*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2000, pp. 133

Maria Luisa Longo

dove i suoi genitori erano emigrati dalla Russia.

Le storie raccontate dalla Yelin sono impregnate di cultura yiddish che fa da contrappeso, con le sue peculiarità, all'ambiente Wasp dominante della città canadese negli anni '20 del novecento.

Figura centrale e carismatica del libro è la nonna della scrittrice, la Babbi, nella cui casa, Shulamis trascorre i primi tre anni di vita. Intorno a lei ruota l'intera famiglia, è lei la depositaria delle antiche tradizioni, anche culinarie, della cultura ebrea, è da lei che la famiglia si riunisce e si ritrova per celebrare le feste, è con lei che si apre e si chiude il romanzo e la sua morte segnerà la fine dell'infanzia e l'inizio dell'età adulta che reca con sé la consapevolezza della tragicità della vita.

L'infanzia è, dunque, al centro di questa autobiografia. Sul filo dei ricordi la scrittrice rievoca odori, sapori, personaggi e luoghi quasi fiabeschi prima di rendersi conto che, con l'inizio delle scuole superiori, "I tempi

delle fiabe erano finiti” (p. 114) e che il “Mondo Reale” con le sue gioie (l’ammissione al McDonald College per diventare insegnante) e i suoi dolori (la crisi del ’29) diventava sempre più pressante e presente.

I ricordi sono rivissuti e le sensazioni ancora avvertite in maniera vivida e precisa.

Ad esempio nel capitolo intitolato “Purim” leggiamo “Riuscivo a vedere la mia Babbi che raschiava l’impasto dalla scodella di terracotta per i dolci di semi di papavero hamantashen e taiglach che stava preparando. Potevo avvertire l’onda di calore provenire dal forno e sentire l’odore del crepito della legna sul fuoco e del miele scuro fuso in cui il taiglach sarebbe cotto” (p. 11). Continue e numerose sono le parole yiddish presenti nel romanzo, come se la lingua inglese non riuscisse ad esprimere nella sua pienezza significati “altri”, profondi ed intensi con cui era venuta in contatto.

Sfondo del romanzo è la Montréal multietnica rappresentata come una città in cui gli immigrati, come la famiglia della scrittrice, per far sì che

i figli si integrino nella nuova società di appartenenza, li mandano in scuole protestanti e danno loro nomi inglesi segnando “la prima rottura con i legami di parentela...” (p. 42), un “battesimo anglicano” (p. 42) in virtù del quale Shulamis diventa Sophie e la sorella Denie diventa Dorothy; questo perché, spiega la madre di Shulamis “Noi viviamo in Canada. Volevamo che tu avessi un nome inglese per la scuola” (p. 29).

Il nome inglese diventa segno di integrazione nel Nuovo Mondo, di condivisione della cultura dominante, mentre Shulamis è il nome ebraico dato perché non ci si senta estranei al proprio cuore (p. 29) e alla propria etnia. La Yelin, infatti, oltre a frequentare la scuola protestante inglese, segue anche i corsi alla shule, la scuola ebraica, in cui l’appartenenza al gruppo è capovolta rispetto alla società dominante, qui è, infatti, fondamentale portare un nome ebraico: “e mentre nella scuola protestante continuai ad essere conosciuta come Sophie, in realtà ero Shulamis, quella dal nome musicale, la ragazzina

che viveva in Colonial Avenue vicino Prince Arthur – e l’innamorata del Re Salomone”. (p. 30).

I luoghi del quartiere ebraico fra Pine e St. Laurent, fra Prince Arthur e Duluth sono sempre ben identificati e descritti insieme al noto luogo di villeggiatura canadese delle Laurentides.

In essi si svolgono tappe importanti nelle esperienze di vita della scrittrice dal primo giorno di scuola alle feste in famiglia, dalla spensieratezza delle vacanze alla lezione appresa dai “fatti della vita”.

In tutti gli episodi vi è qualcosa che è appartenuto all’infanzia di ciascuno di noi, vi sono valori universali che tutti condividono e questo rende il libro di Shulamis Yelin interessante: nella quotidianità della sua vita da ragazzina ognuno ritrova elementi, episodi, ricordi della propria.

“Un’ennesima prova”, si legge nella prefazione di Paola Galli Mastrodonato, “questa di Shulamis Yelin, che conferma il Canada, e gli autori anglofoni del Québec, quale terreno di coltura di grandi testimoni della nostra contemporaneità”. ■

**S**hulamis: una infanzia yiddish a Montreal, dell’ebrea canadese Shulamis Yelin, nata nel 1913 da genitori russi emigrati in Canada nei primi decenni del Novecento, è un racconto decisamente autobiografico in cui l’autrice si sofferma sui momenti più rappresentativi della sua infanzia.

Il libro, tradotto dall’inglese da Rosita Martino e corredato dalla breve, ma puntuale introduzione di Paola Galli Mastrodonato, è uscito per i tipi della Vecchiarelli che, nel 1999 aveva già pubblicato il romanzo *La faccia nascosta delle pietre* di un altro autore canadese: George Szanto.

La Yelin, pur partendo da una prospettiva intimistica, giunge alla rappresentazione di una realtà considerata nel suo insieme, ma evitando di cadere nel canone naturalistico. L’obiettivo della scrittrice, infatti, è quello di fermare le variazioni interiori che sostengono il divenire dell’esistenza, cogliendo contestualmente gli aspetti sociali relativi all’integrazione tra culture diverse. Ne scaturisce un romanzo che, traendo spunto da piccoli elementi quotidiani, tende all’elaborazione di un universo più complesso in cui le coordinate individuali si incrociano perfettamente con quelle collettive. Così, la casa dei nonni, in cui la protagonista del romanzo trascorre i primi tre anni

**Shulamis Yelin, *Shulamis: una infanzia yiddish a Montréal*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2000, pp. 133**

**Mario Prisco**

della sua vita, diventa non solo il sostrato su cui si regge la propria memoria, ma è, in una sorta di traslazione metafisica, il serbatoio dove è raccolta la grande cultura yiddish da tramandare alla posterità.

Nella giovane Sophela c’è un profondo orgoglio per suo nonno Zaida, il falegname che “non dimenticò mai di essere un kohen, e per lui e i suoi amici alla sinagoga ciò implicava che era stato prescelto”, giacché “i kohen nel tempio erano i capi, i servitori speciali di Dio” (p. 23). Un identico amore viscerale la lega alla sua Babbi, la nonna che vive per dare piacere agli altri, asse morale del romanzo, custode della tradizione ebraica e depositaria di una grande umanità e di una dignità che rimarranno fino all’ultimo inalterate.

Uno dei momenti più toccanti del libro è senza dubbio quello in cui Sophela scopre il suo nome ebraico

tenutole nascosto dai genitori che, una volta trasferitisi in Canada, avevano reputato più opportuno scegliere per lei un nome inglese.

“-Shulamis! Shulamis!- L’aria era pervasa dalla musica mentre ripetevi quel nome di nuovo. Non ero più un’estranea nel mio cuore. Appartenevo anch’io al gruppo e avevo un nome ebreo come tutti gli altri ragazzi della classe ed era un nome così musicale e dolce!” (p.29) La scoperta del nome ebreo sembra dare una nuova dimensione alla vita di Shulamis che sente di appartenere ad un mondo diverso dal quale è attratta per un bisogno ancestrale di impossessarsi della propria memoria biologica.

Questo legame con le proprie radici non impedisce, però, all’Io-narrante di vivere la nuova realtà e di confrontarsi con la cultura meno rituale e più pragmatica nella quale trascorrerà la sua vita.

Infatti, nonostante l’orgoglio per le proprie radici, presente in tutti i personaggi del romanzo, l’autrice evita ogni tentativo di sopraffazione ideologica o di enfaticizzazione, come traspare dalle incisive e rapide parole del padre della protagonista che afferma: “ci sono brave persone e cattive persone dappertutto. Tu devi scegliere cosa vuoi essere. È la stessa cosa in tutti i paesi e in tutte le religioni. Ecco perché devi studiare così

puoi conoscere. Una persona non deve avere paura di conoscere.” (p.73)

Poi la vita scorre rapida tra piccoli traumi (la nascita della sorella Denie avvenuta contemporaneamente al suo ricovero in ospedale e l'inevitabile sensazione di essere stata sostituita dai genitori) e la tranquillità piccolo-borghese rappresentata dalle lunghe estati trascorse in campagna, o dalle prime feste che segnano l'inizio della pubertà.

All'improvviso, però, come in un flashback al contrario, lo sguardo si sposta ad un presente maturo in cui il rammarico per il fluire rapido della vita si impone su ogni altra sensazione.

“Quando guardo indietro, tutte quelle estati svaniscono in un'unica nostalgica identità, un'identità infran-

ta solo dalla consapevolezza che le nostre scarpe si allungavano, i nostri seni si ingrossavano, e dal lento risveglio della fame adolescenziale, o dalle loro conseguenze [...] e che c'era anche dolore nel mondo.” (p.34)

L'aspetto più interessante del romanzo, che si avvale di uno stile limpido, lontano dall'utilizzo del tedioso registro di una rievocazione estasiata, è il rispetto spontaneo per la “cultura altra” e ciò assume un significato morale e politico massimo in un momento in cui la prevaricazione ideologica sembra essere divenuta l'insana tendenza della nostra epoca. Da questo “sonno della ragione” non possono che nascere mostri, come è rappresentato da una celebre incisione

di Goya. Un rischio che si sviluppa nel momento in cui, come ammoniva Primo Levi, gli individui o i popoli cominciano a ritenere che “ogni straniero è nemico”. Si tratta per Levi di una convinzione che “giace in fondo agli animi come una infezione latente; (che) si manifesta solo in atti salutarci e incardinati, e non sta all'origine di un sistema di pensiero. Ma quando questo avviene, quando il dogma inespresso diventa premessa maggiore di un sillogismo, allora, al termine della catena, sta il Lager.” (P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1976, p. 7).

E, aggiungeremmo, non ha alcuna importanza accertare chi è dentro e chi è fuori da esso! ■

La ricerca storica mostra almeno tre direzioni, l'una rivolta alla riesumazione di documenti per così dire dimenticati riguardanti la Prima Guerra Mondiale; la seconda rivolta al recupero della storia locale e quindi ad una ridefinizione dei rapporti di potere tra componenti etniche diverse; la terza si riferisce alla ricostruzione biografica condotta secondo tecniche diverse, dalla ricostruzione documentale alla rivisitazione immaginativa.

*The Lost Boys* (2001) di R. H. Thomson ricostruisce gli eventi della I Guerra Mondiale attraverso la corrispondenza che i cinque fratelli Stratford inviarono in Canada durante la guerra. Presentandosi in scena con una spada della cavalleria la figura di MAN innesca la sequenza dei ricordi. Era il 1914 quando il Primo Ministro Robert Borden esclamava in un clima di euforia militaristica “the manhood of Canada stands ready to fight beyond the seas...” a difesa della civiltà e dell'Inghilterra, e echeggia Thomson “War is necessary! War is an adventure! The campaigns will be heroic” a difesa della Verità e della Giustizia. La spada che MAN impugna è una spada però capace di separare i vivi dai morti, i saggi dagli sciocchi, l'illusione dalla realtà. (“the living from the dead...the foolish from the wise, illusion from reality”). Il protagonista ricorda come a 16 anni fosse andato in Belgio e avesse iniziato a farsi domande sulla “storia” che ad ogni passo lo accompagnava. (“Did I have any idea of the story surrounding me?”). La lettura poi di ben 700 lettere inviate alla madre dai suoi cinque figli risvegliò l'interesse per certi dettagli della casa materna, in particolare per un quadro dal titolo

TEATRO CANADESE:  
STORIA, BIOGRAFIA,  
E INTERCULTURALITÀ

Giulio Marra

“Le reve”. Raffigurava dei soldati addormentati che sognavano, “dream soldiers” che marciavano nelle nuvole e che corrispondevano ai “real soldiers” ammassati sui campi di battaglia. Se in giovane età il quadro gli parlava di “battle and death, and glory and victory”, ora capiva che i “dream soldiers” erano soldati morti e che il quadro parlava dell'eternità.

Da questa premessa inizia la rivisitazione della guerra. Il narratore, MAN, diventa una sorta di *everyman* moderno che si assume la responsabilità di dire qualcosa sulla vita e sulla morte. Non parla tanto del terrore della morte, ma dell'assoluta discrepanza esistente nell'uomo che nello stesso lasso di tempo si dà alla barbarie della guerra e annuncia epocali scoperte scientifiche per voce di Albert Einstein a Berlino. Dalle brutture delle trincee al manifesto sugli Stati Uniti d'Europa che Einstein aveva fatto circolare ancora prima che una singola cartuccia fosse esplosa. Dalle vette della filosofia alla barbarie dell'Olocausto, alla “dance of the dead soldiers” che continua sotto terra con circa 40 scheletri che emergono “danzando” ogni anno. Questo ci consegnano le guerre del ventesimo secolo indicando un evidente fallimento civile e filosofico. L'interesse non è rivolto ai fatti storici in quanto tali (anche se quelli rilevanti sono

citati), non va alle tecniche militari seppure si riconoscano quelle fallimentari (“Our soldiers were, according to a German officer, ‘Lions led by donkeys’”); l'attenzione è rivolta alla guerra vissuta nelle sue abiezioni quotidiane, nella verità umana che contiene, nello spreco di vite che causa, anche in periodi di tregua “Still there was what the army called ‘wastage’ which amounted to 7000 men a week lost to shells and bullets”. Ciò che a MAN rimane – oltre all'ammirazione per il carattere ammirevole di una madre che ha perso i suoi figli – è anche per il movimento della vita e della morte, una sorta di danza nel senso che il risveglio della gente non ha tregua, come non ha tregua la danza degli scheletri che continuano ad emergere. Una corrispondenza epistolare costituisce la spina dorsale anche del recente *Mary's Wedding* (2002) di Stephen Massicotte che recupera le varie vicende della prima guerra mondiale attraverso lettere di Charlie e Mary il cui affetto resiste al tempo e alle traversie concludendosi con il matrimonio. Mi pare di poter dire che la prevalenza della narrazione dei fatti, pure efficace, contenuta nelle lettere ne fa un'opera incompiuta da un punto di vista teatrale.

*An Acre of Time* (2001) di Jason Sherman, recupera la “storia del luogo” questa volta canadese. L'opera si divide tra il resoconto che Julia, del Department of Surveys, rende ad una commissione per decidere sull'utilizzo di LeBreton Flats, un territorio rimasto per anni disabitato e una serie di scene collaterali nelle quali personaggi presenti e passati raccontano la storia di quei 160 acri di terreno e si esprimono sui progetti urbani-

stici. Una volontà di recuperare la "storia" si contrappone ad una visione urbanistica astratta. Dopo aver rievocato la vita comunitaria di LeBreton Flats, Julia si dichiara ad esempio contraria al progetto avveniristico di Davidson, e alle moderne utopie – Garden City, Radiant City – con le loro estensioni erbose, la loro uniformità, la loro "morte vivente". Lungo queste due antitetiche direttrici il passato e il presente si confrontano. Robyn scopre che il primo a risalire l'Ottawa River fu Samuel de Champlain nel 1613. All'apparizione di John Stegmann, tedesco al servizio degli inglesi, che nel 1794 descrive e misura il territorio, segue una sorta di digressione nella quale Peter stesso si fa portavoce della necessità del recupero storico. L'accusa ai canadesi che vale la pena di citare è di non riflettere sufficientemente su se stessi:

"You live in a country that was created not out of nationalistic fervour or some other sort of revolutionary ideal, but to serve the needs of your British masters.... What is your founding myth? Where is your she-wolf, your tea party, your Magna Charta, your storming of the Bastille? A nation that has no greatness to look back on, will never become a great nation.... your planners are functionaries. And your artists are so parochial. They seem incapable of imagining a world beyond that which can be set in a kitchen, or a farmhouse".

Il recupero storico e la rievocazione immaginativa rispondono all'esigenza mitopoetica. Da un lato al livello di evocazione fantastica il nativo Tom (nato nel 1786, combatté per gli inglesi nel 1812) richiama le inutili e pacifiche rivendicazioni territoriali, dall'altro sta la scoperta di Robyn che i Flats, occupati da francesi e da irlandesi, erano stati abbattuti 40 anni prima per fare posto a edifici governativi. Il passato si sposa al presente: le petizioni dei nativi rivelano il cinismo del conquistatore, l'abbattimento rispondeva a ciniche volontà politiche, eseguite ignorando le testimonianze di personaggi che ricordano la vitale comunità di LeBreton Flats:

"a living, breathing community, streets in constant use, no dark corners, no blind alleys; streets where people look you in the eye, smile, strike up a conversation".

Robyn riesce persino a recuperare il nome degli abitanti e a rintracciare Dolores Couillard che ha con sé un grande album di fotografie. Davanti ai progetti avveniristici di Davidson, Julia è ora in grado di mostrarne l'inconsistenza storica, di denunciarne la pretesa di determinare lo stile di vita

ignorando le scelte della gente e il principio di crescita organica di una comunità, un progetto che non ha rispetto per il passato:

"History is bunk, said the car maker; history is dead, says the planner. But it's the past that's in front of us – we can see it."

L'opera termina con la richiesta alla Commissione di lasciare un acro di terreno libero come luogo della rimembranza in cui i vivi possano onorare i morti, per tutti un luogo di pace spirituale. All'individuo è necessaria una comunità e alla comunità perché possa esistere è necessaria la storia che appartiene a coloro che hanno vissuto su un territorio, i nativi, i primi esploratori, i successivi abitanti. Non c'è quindi nell'opera una posizione rivendicativa di tipo politico. L'argomentazione è di natura più ampia e segna di per sé la direzione da seguire. All'apparenza "localistica", l'opera si sforza di indicare valori e principi di ordine generale. Da questo punto di vista la tenacia con la quale l'autore canadese ricerca episodi da "riscrivere" e da ripensare costituisce un esempio anche per lo spettatore europeo che spesso ignora o trascura la complessità della storia locale.

Nel campo della ricostruzione biografica si hanno tre esempi tecnicamente diversi per tematica e costruzione drammatica. Jean-Louis Gaudet, in *Le violon du diable* (2000), si pone il fine di indagare il mistero della personalità artistica. Come le *Goldberg Variations* eseguite da Glenn Gould hanno costituito il punto di partenza dell'interpretazione dell'artista da parte di David Young in *Glenn*, così i *Ventiquattro Capricci* di Nicolò Paganini hanno ispirato l'opera di Gaudet. Si tratta in questo caso di un recupero storico, di una rilettura della vita turbinosa di Paganini che, invisibile alla Chiesa, solo nel 1876 fu inumato in terra consacrata. Dal presente della registrazione dei *Capricci* si torna indietro nel tempo. Al centro sta il Cannone di Paganini, un Guarnieri del Gesù che Paganini lasciò alla città di Genova perché nessuno lo suonasse. La decisione di riprendere in mano il violino di Paganini pone anche in quest'opera quesiti sulla creazione artistica sia del liutaio quanto del virtuoso, un'abilità che è da un lato posseduta dal cervello umano e dall'altro è fatta dipendere da un patto con le forze occulte diaboliche. Dopo la composizione dei *Capricci* Paganini ricerca uno strumento che egli definisce "magico", uno strumento dal timbro più acuto, che possa diventare parte della propria coscienza armonica e

poetica, uno strumento straordinario che a Carlo Bergonzi suggerisce l'idea di un Paganini diavolo piuttosto che angelo. Peppe Guarneri in prigione confeziona questo meraviglioso violino. L'ambiguità dell'artista emerge quando in prigione immagina di evocare Satana e di fare un patto faustiano con il diavolo che gli consegna il violino. Esso permette a Paganini di sfoggiare una tale sovrumana abilità da essere accusato di alleanza con le forze occulte; voce corre che le corde siano state confezionate con le budella dell'ultimo papa. Abilità artistica e stregoneria. Guglielmo Germi, il suo avvocato, lo informa delle accuse contro di lui e lo mette in guardia contro la sua stessa stravaganza, ad esempio, di esibirsi di notte in cimitero quasi a sfidare ogni limite dell'umano. Paganini incanta il mondo fino a stremarsi e in punto morte rifiuta di convertirsi. La figura dell'artista divento oggetto di dibattito nella Chiesa che nella figura del vescovo Galvano non può permettersi di sancire la sconfitta della non conversione; e poi in considerazione della vita condotta da Paganini ordina che non sia sepolto in terra consacrata. Solo nel 1876 Pio IX rivede la condanna e permette la sepoltura in terra consacrata. L'opera mette bene in risalto la biografia del tutto eccezionale condotta da Paganini in tutti gli ambiti del vivere, da quello affettivo a quello sociale, a quello religioso. È una vita improntata all'esempio faustiano del superamento dell'umano che qui si esprime attraverso l'immagine orgiastica della musica.

Non dedicata alla figura dello scienziato e dell'artista ma piuttosto alla donna che rese possibile l'emergere del genio di Leonardo è *Vinci* (2002) di Maureen Hunter. L'opera – frutto di ricerca storica su fonti di studiosi anglosassoni – mette in scena la storia della madre di Leonardo, Caterina. Come scrive Hunter nella Prefazione, Leonardo, figlio illegittimo di Ser Piero Vinci, si trovò oggetto di disputa tra la madre, il padre Piero, non avendo egli figli dalla moglie Albiera, e Antonio Vinci. intende mettere in scena la storia della madre di Leonardo, Caterina. Nella storia si inserisce il frate Bartolomeo che segue l'iniziale passione tra Piero e Caterina. La struttura è retrospettiva: il vecchio Bartolomeo appare dinanzi all'Ultima Cena e rievoca l'intera vicenda alla fine lodando la figura di Caterina che protesse, allevò, e consegnò al mondo il genio di Leonardo. La storia si svolge nell'anno 1498 e poi alla nascita di Leonardo nel 1452.

Di maggiore spessore drammatico mi sembra senza dubbio *Alien Creature: a visitation from Gwendolyn MacEwen* (2000) di Linda Griffiths, una ricostruzione in forma di monologo della personalità della poetessa Gwendolyn MacEwen. Linda Griffiths già in precedenza aveva dato vita, assieme a Paul Thompson, alle figure di Maggie e Pierre Trudeau in *Maggie and Pierre*; e in *The Book of Jessica: A Theatrical Transformation* cercava di entrare nello spirito e nella cultura di Maria Campbell. Sono pezzi teatrali caratterizzati dall'improvvisazione e quindi dal ruolo creativo dell'attore e dell'autrice. Non si tratta pertanto, come osserva Griffiths in una nota iniziale, di una rigorosa ricostruzione biografica di Gwendolyn MacEwen poiché il vero soggetto presente sul palcoscenico "is me. She and I are doing this play. And only both of us can speak". Nel campo del teatro femminile questa è una procedura che si differenzia dalla presentazione di personaggi storici femminili. Qui è Griffiths che legge se stessa attraverso il personaggio storico. È un'ovvietà dire che in certa misura il biografo legge se stesso nella personalità che descrive, ma dal punto di vista della struttura drammatica si tratta di prospettive programmatiche diverse. Più che di recupero si tratta di vedere nella figura evocata quasi un classico "mentore". Come scrive Griffiths le due "persone" si "fondono", attraverso una tecnica di transfert, e al tempo stesso rimangono scisse sul palcoscenico dove l'ombra di MacEwen appare con le fattezze di Griffiths.

Ciò che Griffiths sottolinea è l'aspetto "magico" della personalità di MacEwen, e al tempo stesso la magia

che il palcoscenico permette. L'identificazione con MacEwen è possibile infatti nello spazio teatrale che riesce a "trasformare" entrambe le protagoniste: nel passato, Gwen si sentiva "a small Canadian wren shaking with fear" diventando però sul palcoscenico delle sue letture qualcosa di "More beautiful, more powerful, more... pure"; nel presente, la medesima cosa succede a Griffiths che riesce a trovare la forza per rappresentare l'immagine di quelle "magic women, alien creatures" al margine della società, che vestono diversamente, che hanno i Tarocchi in mano, che vengono arrestate dalla polizia, "A genocide of floaters, of mythopoeic sluts": donne e creature aliene che facevano paura alla "normalità" come ora Gwen/Griffiths impaurisce il pubblico facendosi magicamente scoppiare una fiamma tra le mani: "I didn't mean to frighten you. Damn those creative sparks".

Il duplice processo di "empowering" e "disempowering" ci fa capire che l'artista è estromesso dalla società contemporanea. Il "basement" poetico di Gwen è segnata dalla magia, dagli eccessi dell'alcol e della passione in totale contrasto con una città come Toronto che Gwen descrive "a place of diligent, unimaginative commerce", una città che ha costretto i suoi artisti a vivere "underground" a causa del lievitare dei prezzi e dei pregiudizi sociali. Gwen inveisce contro questa politica per la sconfitta inflitta all'arte,

"The city will pay! The city will pay, the world will pay! For every poet forced underground, for every painter..."

In una città che è "a desert" senza dèi in cui regnano "stocks and bonds" e in cui la Globalità significa stermi-

nio la dedizione alla poesia acquista il significato di un recupero civile e culturale, e soprattutto il recupero del senso della sacralità che il mondo contemporaneo ha perso:

"I think I'm dedicating myself to God and maybe I am, it was to some higher force. I said 'I am your bride'".

Da questo nasce la tenacia di Gwen nel continuare a scrivere poesia nella convinzione che lo faceva per qualche "dio", per il sacrificio e la gloria e un bene finale. Di contro alla negazione di qualsiasi valore concreto attribuito ai suoi venti libri di poesia che nulla valgono per la richiesta di un prestito bancario, si celebra il successo come poetessa, si ribadisce l'idea della magia, parola con la quale si indica la collocazione della poesia di MacEwen nel campo della visione e dell'immaginazione, là dove si corre il rischio mortale. Figurandosi incatenata come Houdini – che tuttavia riusciva a fuggire da qualsiasi cosa "except the prison of his own flesh" – vede se stessa incapace di fuggire se non per mezzo di un'immagine "that will set you free". La poesia è sempre amore del rischio, di un'oscurità che da un lato, ironicamente, significa "so many basements" e dall'altro il procedere all'oscuro senza guida "somewhere you don't want to go". È evidente che la vita di MacEwen è collocata al di fuori della "normalità" come artista e come donna. Il monologo si configura come l'ascesa e la discesa di MacEwen: dal successo americano e internazionale alla perdita del pubblico e degli editori, all'amore per i gatti, all'asocialità che la contraddistingueva, al cerchio che si restringeva fino a diventare la capocchia di uno spillo "until you're dancing on the head of a pin". L'alcol e infine la morte. ■

**Clément Moisan et Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Montréal, Editions Nota bene, coll. «Études», 2001, pp. 366**

Un des premiers livres au Québec qui traitent ouvertement d'une histoire de l'écriture migrante et de son apport à la littérature québécoise «légitime».

**Elisabeth Nardout-Lafarge, Réjean Ducharme. *Une poétique du débris*, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 2001, pp. 312 [finaliste pour le Prix de la ville de Montréal]**

Réjean Ducharme est considéré comme un des écrivains majeurs du Québec contemporain, celui qui met

## SEGNALAZIONI

le plus en question la civilisation québécoise en en décomposant la langue, les slogans, les expressions figées, la transformant en véritable bric-à-brac des discours contemporains, au nom toutefois d'une morale exigeante. Cet essai critique met en lumière les différents procédés du romancier ainsi que ses thématiques obsessionnelles.

**Marie-Claire Blais, *Ecrire des rencontres humaines, Trois Pistoles*, eds Trois-Pistoles, 2002, pp. 104**

Dans la collection «Ecrire», jolie plaquette vert pomme, 21 écrivains et écrivaines québécois racontent pourquoi et

comment ils ont choisi d'écrire. Chacun orne son texte d'une page manuscrite et d'un dessin réalisé de sa main.

**Monique Bosco, *L'attrappe-rêves*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. «L'arbre», 2002, pp. 142**

Dernier volume de cette écrivaine devenue prolifique avec le temps, après une trilogie très récente dont Jessica Bubola a fait le compte-rendu pour ce numéro.

**Micheline La France, *Le don d'Auguste*, roman, Prix France Québec, Montréal, XYZ, coll.**

«Romanichels Plus», 2002, pp. 204 Réédition du roman éponyme, paru en 2000, avec un dossier d'accompagnement très nourri.



**Monique Proulx, *Le cœur est un muscle involontaire*, Montréal, Boréal, 2002, roman, pp. 402**

Troisième roman d'une jeune romancière québécoise: Mené à la manière d'un roman policier, c'est un bel hommage à la littérature et à ceux qui la font.

**Gabriella Roy, *Che cosa ti manca Eveline?* [De quoi t'ennuies-tu, Eveline?], traduzione di Maria Rosa Baldi, prefazione di Novella Novelli, Torino, L'Harmattan Italia-CISQ, coll. "Laurentide", 2002, pp. 82 [Fonds Gabrielle Roy, 1982].**

Par ce bref récit de Gabrielle Roy, une des écrivaines les plus importantes du Québec, débute la collection *Laurentide*, du **Centre Interuniversitaire d'Etudes Québécoises (CISQ)**, dirigée par Paola Mossetto, professeur de *Littératures francophones* auprès de l'Université de Turin. Cette collection a pour but de faire connaître au public italien des œuvres brèves qui appartiennent à une culture de langue française, assez peu connue en Europe, celle du Québec. Emerge ainsi un aspect du vaste territoire américain, qui naît sur les bords du Saint Laurent et devient le lieu d'in-

vention d'une Laurentide imaginaire, à travers son vécu et ses réélaborations littéraires.

Prochaines publications:  
André Carpentier, *Saint-Denis*  
Anne Hébert, *Le torrent*.

**Bianca Zagolin, *Les nomades*, roman, Montréal, L'hexagone, 2001, pp. 210**

Originaire du Frioul, Bianca Zagolin émigre très jeune, s'installe à Montréal mais n'oubliera jamais son enfance italienne. Avant ce roman, elle publie chez l'éditeur parisien Laffont, *Une femme à la fenêtre*, 1988, traduit en italien par elle-même sous le titre *Una donna alla finestra* (Padova, edizioni Messaggero, edizioni del noce, 1998, pp. 168). *Les nomades* se passe à Vancouver et traite toujours d'une façon déguisée, du thème de l'émigration et du poids infini de l'exil.

**"Venezia-Toronto", Studio Chesté/Nuovostudio, Venezia, 28 febbraio 2003**  
**www.un12.it**

Il 28 febbraio si è svolto a Venezia un anomalo incontro tra grafica, poesia e traduzione: dodici testi, di altrettanti poeti legati in vario modo alla città di Toronto, sono stati presentati al pubblico nel corso di una serata che ha inteso rendere omaggio alla straordi-

naria attività poetica della città dell'Ontario e allo stesso tempo sondare le possibilità di estendere il concetto di traduzione. Attraverso la collaborazione tra traduttrice (Barbara Del Mercato) e grafici (Marco Luitprandi e Peppe Clemente) si è cercato di "reagire" ai testi poetici utilizzando liberamente tecniche tipografiche e supporti multimediali, per giungere ad altrettante installazioni in cui il supporto fosse un elemento integrante della traduzione e la fruizione delle poesie fosse il più possibile collettiva, conviviale e attiva.

"Venezia Toronto" è il quarto in una serie di dodici eventi (la serie si chiama appunto undodicesimo) che mettono alla prova le potenzialità della grafica in diversi campi artistici e creativi. Nel corso della serata sono state presentate poesie di: Raymond Souster, Gwendolyn MacEwen, Victor Coleman, Anne Michaels, Milton Acorn, Dennis Lee, Margaret Atwood, bpNichol, Piergiorgio Di Cicco, Jones, Steve Venright e Daniel F. Bradley. Le traduzioni sono disponibili sul sito **www.un12.it** (inizialmente si vedranno solo le quattro traduzioni pensate per gli ambienti digitali, in un secondo momento sarà aggiunta la documentazione fotografica dei testi presentati in studio). ■

# Caraibi

“Writing blackness is difficult work,” scrive il critico Rinaldo Walcott nel suo libro *Black Like Who?* (1997) a voler sottolineare le costanti sfide che gli scrittori ed i critici di colore sono chiamati ad affrontare nel tentativo di superare tanto il doloroso lascito della schiavitù e le violente forme di razzismo tutt’oggi presenti in Canada come altrove, quanto l’elisione della presenza afro-canadese dalle rappresentazioni storiche e culturali del paese ed il rischio sempre presente di essere accorpati alquanto blandamente dal multiculturalismo imperante. Il nuovo romanzo della scrittrice caraibico-canadese Dionne Brand, *At the Full and Change of the Moon*, così come tutta la sua opera poetica, narrativa e cinematografica, rappresenta di certo un valido tentativo in questa direzione. Attraverso la storia generazionale di Marie Ursule, una schiava africana trasportata sull’isola di Trinidad nel diciannovesimo secolo, e dei suoi numerosi discendenti, Brand tenta, infatti, di ricostruire e raccontare la complessa storia della diaspora africana e di dare legittimità alla voce, all’esperienza e all’identità nera.

Poetessa, saggista, produttrice di documentari televisivi e scrittrice di racconti e di romanzi, Brand deve la sua fama soprattutto alle sue raccolte di poesia *No Language is Neutral* (1990) e *Land to Light On* (1997) – quest’ultima vincitrice di prestigiosi premi letterari quali il Governor’s General e il Trillium Award. L’intensa liricità del suo stile ed una scrittura politicamente impegnata si fondano anche nei suoi primi due romanzi, *In Another Place, Not Here* e *At the Full and Change of the Moon*, che rivelano sia il suo sostegno alla causa per la liberazione sociale ed, in particolare, per il miglioramento della situazione delle donne di colore nella società odierna, sia il suo impegno ad esplorare le controverse definizioni di identità

Dionne Brand, *At the Full and Change of the Moon*, Toronto, Knopf Canada, 1999, pp. 298

Deborah Saidero

nera. Sebbene vicina alle afro-americane Alice Walker e Toni Morrison con cui condivide un interesse per questioni legate alla invalidità del linguaggio e alla definizione di un’identità femminile, razziale e sessuale, politicamente ed artisticamente Brand ha molto in comune anche con scrittori canadesi come Gail Scott e Michael Ondaatje che sottolineano la necessità di costruire un modello espressivo di definizione di sé che intende la soggettività come qualcosa di mutevole, polivalente e dialogico.

La gigantesca saga che Brand tesse in *At the Full and Change of the Moon* è una rinnovata testimonianza della sua instancabile ricerca di venire a termini con questioni di appartenenza – o meglio, di non-appartenenza – che sono al centro di tutta la sua produzione. La vicenda si apre nel 1824, sull’isola di Trinidad, quando Marie Ursule, la “regina” di una società segreta di schiavi militanti progetta e mette in atto un silenzioso ma appassionato atto di rivolta: il suicidio di massa degli schiavi di una piantagione da cui si salva solo la figlioletta Bola che viene trafugata via dalla proprietà e portata in salvo alle prime luci dell’alba. Seguendo le storie dei figli, dei nipoti e dei pro-nipoti di Bola, il romanzo ripercorre la storia coloniale attraverso sei generazioni facendoci approdare in località così diverse come il Venezuela, New York, Amsterdam e Toronto e ripercorrere i più significativi eventi mondiali degli ultimi due secoli fino ad arrivare all’a-

lienazione e alla violenza del presente. Leggiamo, per esempio, di Private Stones, il nipote di Bola, che ritorna a Trinidad, quasi un fantasma, dopo essere stato in guerra e scacciato dall’esercito britannico; della nipote venezuelana, Cordelia Rojas, che viene sopraffatta da un’improvvisa e incontenibile passione; dei pro-nipoti Priest e Adrian che smerciano droga rispettivamente negli Stati Uniti e ad Amsterdam; di Maya, che fa la prostituta in una vetrina del quartiere a luci rosse di Amsterdam; di Eula che da Toronto tenta di riscrivere a casa alla ricerca di una singola traccia ancestrale; e di sua figlia Bola che ci narra in modo lucido la sua storia.

Le vite dei vari personaggi, che sconfinano quasi nel mitico, sono profondamente interconnesse. Accompagnati da un senso di eterno radicamento, di *rootlessness* appunto, i discendenti di Marie portano con sé la complessa eredità della schiavitù – un’eredità fatta di dolore, di fame e di vergogna. Come Brand stessa, essi sono alla ricerca costante di un loro spazio fisico ed emozionale e desiderano definire i loro confini mutevoli e la propria mappa interiore. Attraverso la narrazione delle loro storie l’autrice tenta di ricostruire il forzato spostamento dei popoli africani ed il loro eterno girovagare per il mondo; tenta di illustrare i violenti imperativi della schiavitù e del dopo-schiavitù; e stimola una riflessione sulla nozione di *home*, di luogo di appartenenza e di patria, che esula da precisi confini geografici e diventa più uno stato della mente che uno spazio fisico e reale.

Come il suo primo romanzo, *At the Full and Change of the Moon* è scritto in uno stile altamente lirico tanto da potere essere definito un romanzo poetico. La forza evocativa del linguaggio che costruisce la verità dalla storia e dall’immaginazione, che sovrappone in modo sublime immagini di passione e di morte e che

diventa più vivido e acuto a mano a mano che veniamo assorbiti dai personaggi, ci permette di vivere le esperienze umane dall'interno come se fossimo in qualche modo parte delle

esperienze dei personaggi. Il potere quasi magico della prosa lirica, unitamente all'amara saggezza che il romanzo trasmette sulla storia della diaspora nera e sulla doppia valenza

della memoria culturale che è al contempo sia dono che fardello, confermano la posizione di Dionne Brand tra le voci più significative dell'esperienza caraibico-canadese. ■

Patrick Chamoiseau concorderebbe certamente con la famosa frase di Pierre Nora secondo la quale si parla della memoria solo perché essa non esiste più. L'ultima fatica dello scrittore costituisce infatti al contempo un monumento alla memoria e una constatazione della sua scomparsa. È questa contraddittorietà di fondo a rendere l'opera interessante e problematica sia dal punto di vista letterario, che da una prospettiva più ampia, quella di chi si interroga sul ruolo socio-culturale del ricordo.

L'intreccio potrebbe essere ironicamente definito come la cronaca di una morte annunciata. Si tratta infatti della storia di Balthazar Bodule-Jules, un rivoluzionario decaduto che sente l'avvicinarsi della sua ora quando constata la riuscita della colonizzazione della Martinica. L'annuncio della morte prossima, effettuato da lui stesso tramite un'inserzione su *France-Antilles*, finisce per attirare un piccolo pubblico che assiste alla sua agonia. L'osservazione del corpo del morituro suscita testimonianze e racconti, oltre a suggerire al cronista-narratore una magica rievocazione della vita del rivoluzionario attraverso le donne che l'hanno ritmata, modificandone talvolta lo svolgimento. Il racconto di questo percorso, tra fiabesche prove di iniziazione e torture sin troppo realistiche subite dall'eroe durante i conflitti dell'ultimo secolo, ha il sapore di una celebrazione dell'eroismo umano, più che di un lamento funebre. Questa ricchezza narrativa suscitata dalla morte è d'altronde consona alla tradizione caraibica della narrazione notturna durante le veglie funebri.

Chamoiseau ricrea una dimensione mitologico-popolare attraverso l'evocazione stilistica dell'oralità e la giustapposizione di una serie infinita di storie. Come accennato tuttavia, l'alternarsi delle voci narranti è unificato da una figura di narratore intradiegetico, *alter ego* dell'autore, colui che trascrive ciò che le narrazioni orali riescono a trasmettergli e non esita a prendersi gioco delle esagerazioni udite in questi racconti, né ad intervenire con note tecnico-stilistiche. La storia di questa vita eccezionale acquisisce inoltre un carattere stranamente familiare grazie a riferimenti a fatti storici, e all'utilizzazione di topoi appartenenti a diversi generi letterari.

Patrick Chamoiseau,  
*Biblique des derniers gestes*,  
Paris, Gallimard, 2002,  
pp. 789

Paola Ghinelli

L'ampio paratesto di questo romanzo è di grande interesse, a cominciare dall'indice, che suggerisce ironicamente la presenza di un filo cronologico a reggere il racconto, filo che risulta estremamente sottile, data la frequenza con cui episodi cronologicamente distanti tra loro fluiscono l'uno nell'altro. Il procedere inconsueto della narrazione è reso ulteriormente instabile da commenti metanarrativi, dalla mescolanza tra episodi storici e citazioni letterarie, e soprattutto da un vasto apparato di note a piè pagina che rimandano con precisione e autorevolezza ad un numero enorme di interviste che l'immaginario protagonista avrebbe concesso. Non a caso ognuna delle quattro grandi parti in cui è divisa l'opera porta un titolo simile, in cui i contenuti non sono definiti come "storie" o "dati" ma come "incertezze".

Si saranno riconosciuti molti tratti oramai considerati tipici del cosiddetto realismo magico. Tuttavia, chi si aspettasse un'opera stereotipata rimarrebbe deluso. Infatti le scelte formali che caratterizzano tanto fortemente il romanzo rappresentano in modo efficace e preciso alcuni dei temi principali, ed è proprio l'originalità del suo rapporto con la letteratura magico-realistica ad inserire proficuamente quest'opera in un dibattito interdisciplinare sulla memoria. La figura del rivoluzionario non è (o non è esclusivamente) un'allusione alla storia della Martinica o alla politica sudamericana, ma acquisisce chiaramente quanto esplicitamente un valore simbolico. E quale simbolo migliore di un ipotetico rivoluzionario dimenticato per mostrare il potere annichilente della dominazione confronti del ricordo? Analogamente, l'adozione del modo magico-realistico non è gratuita, ma metaforica di una riflessione storico-politica. Era necessario raccontare in questo modo la ribellione umana ai colonialismi che hanno segnato la storia.

In quest'ottica, la sfiducia nel potere della parola veicolata da *Biblique des derniers gestes*, i numerosi riferimenti dell'autore alla memoria del corpo, e le evidenti allusioni a pratiche yoga, riti di passaggio e arti marziali sono da intendersi nel senso di una ricerca di linguaggi alternativi alla parola, che appartiene sempre ai dominatori. Non si tratta qui di una riproposizione delle strategie linguistiche di sopravvivenza che erano attuate dagli schiavi nelle piantagioni. Chamoiseau riesce a proporre un messaggio nuovo senza prescindere dal traumatico passato della Martinica. La ricerca di codici di comunicazione non verbali è da intendersi come un esercizio mnemonico e narrativo. Infatti la narrazione segue le regole del linguaggio e non può che raccontare la Storia che conosciamo già. I riferimenti a linguaggi-altri si possono interpretare come il tentativo di assumere un punto di vista idoneo a rappresentare la molteplicità del reale, quindi anche gli oppressi. La parola e la narrazione "codificate" pretendono implicitamente di esaurire il reale, di chiarirlo, mentre le forme espressive di questo romanzo, e ancor più i linguaggi che vi sono evocati, si fondano sull'ambiguità. Anche quando parlano, i personaggi di Chamoiseau lasciano un margine di incertezza, e instaurano il dubbio nel loro interlocutore: "dans le monde de la parole l'explication laisse toujours les choses à leurs mystères... et la question à sa fatigue." (Chamoiseau: 271-272).

È degno di nota lo sforzo compiuto dall'autore per superare i temi specificamente caraibici e rivolgersi ad un pubblico potenzialmente molto più vasto. Il trattamento riservato al linguaggio è esemplare del suo modo di procedere in quest'opera poiché traendo spunto dal particolare, ovvero dal tema della comunicazione tra schiavi, egli finisce per trattare il tema più generale delle potenzialità della parola e della conoscibilità del passato. Lo scrittore si muove in maniera analoga in merito ai simboli del tempo, utilizzando con grande frequenza in quest'opera che può essere letta nel suo complesso come una riflessione sulle ripercussioni del passato sul presente e sul futuro, e sul rapporto tra memoria e potere. Il romanzo presenta una serie di immagini ricorrenti, più o meno radicate nel

contesto martinicano e nella realtà del protagonista, che finiscono poi per rivelarsi simboli universali del passare del tempo. Uno di questi è l'immagine dell'acqua, che ritorna ossessivamente nelle continue abluzioni del rivoluzionario, e si impone infine come simbolo di portata generale: "Elle lui répétait (...) que l'eau est la mémoire des formes que l'eau portait en elle la substance initiale de toutes matières possibles, que l'eau était l'informe d'avant la forme et d'après toutes les formes" (Chamoiseau: 173-174). Analogamente, il corpo di Balthazar è una delle tante metafore della conservazione del ricordo, ed il suo ruolo simbolico si comprende grazie alla ripetizione di

situazioni simili. Ancora, i proverbi e i detti che ritornano nel corso della storia e sono raccolti in una serie di appendici finali, trasmettono il senso della persistenza della voce umana attraverso i secoli.

*Biblique des derniers gestes* è un romanzo dalle grandi ambizioni, e per ciò stesso mostra i propri limiti. Talora infatti l'ideale estetico dell'opacità e del dubbio non riesce ad evitare lacune nella 'tenuta' stilistica, peraltro comprensibili in un testo che si estende per quasi ottocento pagine. Altre volte il tentativo di costruire un'opera-mondo rischia di atterrire il lettore con sviluppi gratuiti e poco incisivi. Tuttavia, ciò che rende davvero enco-

miabile questo romanzo è il tentativo dell'autore di rilanciare una modalità particolare come il realismo magico, trasformatosi oramai in tappa obbligatoria per la letteratura proveniente dalle ex-colonie. In realtà questo genere narrativo ha le potenzialità per uscire dal cono d'ombra di Marquez e dalla gabbia dorata di un esotismo da salotto. Come Chamoiseau ha ben compreso, il primo passo per farlo consta nell'ampliare gli orizzonti letterari delle singole opere, nell'interessarsi a temi di portata universale, nell'utilizzare il dettaglio folcloristico come mezzo e non come fine, senza per questo snaturare ciò che di originale può offrire il connubio tra realismo e magia. ■

Pur presentando una letteratura fra le più originali del vasto arcipelago della Francofonia, apprezzata per la ricchezza e il vigore, nell'ambito critico-letterario in Italia sono ancora pochi a inoltrarsi nell'universo haitiano per esplorarne con competenza e intuizione le differenti manifestazioni narrative. Ecco perché salutiamo con piacere l'uscita (per la collana "Le Bricole" del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari Europei e Postcoloniali dell'Università Ca' Foscari di Venezia) di questo volume di Alessandro Costantini, che riunisce – e in parte aggiorna – i saggi critici già apparsi in un arco di tempo che va dal 1982 al 1999.

Nel corso di questi anni, l'autore ha analizzato a fondo le strategie che conducono a una saldatura e a un'unità profonda dei linguaggi e dei loro oggetti sul piano del testo narrativo, verificando l'ipotesi di "ideologia formale" attraverso l'analisi delle modalità di "attuazione dell'ideologia specifica di un testo sul piano delle sue strutture semio-linguistiche". Emblematico il caso della letteratura haitiana ove permane tuttora, parallelamente al problema della rappresentazione della situazione socio-politica, la questione relativa alle forme e alle modalità espressive più adeguate affinché questi autori possano appropriarsi della definizione del proprio universo.

E non è solo un problema relativo alla forma narrativa, nella fattispecie il romanzo – genere che è tuttora oggetto di un processo di trasformazione e adattamento – ma anche di lingua. Una delle scelte primarie per lo scrittore originario di questo paese è infatti quella del tipo di relazione da instaurare con la lingua francese – lingua tuttora dominante – e cosa fare del sostrato linguistico autoctono – il creolo – lin-

Alessandro Costantini,  
*Fantasmî narrativi  
e sovversione linguistica  
(nel romanzo haitiano  
contemporaneo)*, Milano,  
Cisalpino, 2002, pp. 242

Massimo Bronzin

gua per lungo tempo prevalentemente orale, a cui solo in epoca recente viene riconosciuta dignità, pur essendo da sempre la lingua comune della gente di Haiti, società creolofona e monolingua per eccellenza. In relazione alla lingua, le soluzioni praticate sono state indubbiamente molteplici. Alcuni hanno semplicemente ignorato la questione, altri hanno scritto in creolo, altri ancora hanno coscientemente fatto intervenire e affiorare sul piano testuale narrativo, secondo varie modalità, la lingua orale, perseguendo un progetto non tanto dialettologico, bensì socio-estetico, che, come dice Costantini "tenta di dare voce, espressione, di fondare e realizzare il diverso semiotico e linguistico in sede letteraria e artistica." È il caso di uno dei testi oggetto dell'analisi, *Gouverneurs de la rosée* di Jacques Roumain, in cui lo studioso evidenzia i diversi sistemi linguistici, stabili e instabili, che vanno a produrre tutta una serie di occorrenze linguistiche altre dal francese standard e che, attraverso un'analisi precisa, Costantini classifica come creolo puro, creolo francesizzato, francese creolizzato, francese haitiano e neologismi. Questo tipo di compresenza interattiva sembra generare "una specie di lunga marcia dentro le istituzioni linguistiche al fine di sovvertire lentamente, o piuttosto di trasformare, l'ordine

socio-semiotico del mondo (espressivo) haitiano [...] ottendendo al contempo l'effetto di realizzare un altro francese possibile. Verrebbe da dire il francese dell'Altro". In questo senso la raccolta di saggi di Costantini è particolarmente interessante in quanto va a illuminare queste dinamiche non solo sotto l'aspetto semio-linguistico – con una puntuale disanima della fenomenologia della manifestazione linguistica – ma anche per quanto riguarda le strategie dei dispositivi dell'enunciazione narrativa messi in atto per l'attuazione dell'ideologia formale.

Il volume apre con un saggio di prospettiva generale sulla ricezione in Italia della letteratura haitiana attraverso una rassegna delle traduzioni italiane e sull'iniziale fraintendimento e distorsione della stessa. Seguono poi due serie di analisi centrate sull'esame di due romanzi alquanto dissimili ma di sicuro valore. Il primo, di cui già si diceva, è *Gouverneurs de la rosée* di Jacques Roumain, considerato unanimemente come il capolavoro del filone del *roman paysan* e, per molti, della narrativa haitiana in genere. Il secondo, *Mémoire en colin-maillard* di Anthony Phelps: importante testo sulla critica del potere condotta attraverso una particolare lettura parcellizzata della società, del quale viene analizzata – anche in raffronto al precedente romanzo di Phelps –, la peculiare struttura e tematica narrativa che, come dicono i titoli dei saggi, è all'insegna della "narrazione alienata", dei fantasmi della violenza e dei traumi dell'identità del soggetto narrativo. Il volume si chiude con uno studio delle forme e delle linee di tendenza che caratterizzano i *topoi* tematici e strutturali del romanzo della Dittatura nella letteratura caraibica, in ambito sia francofono che ispanofono. ■

Edwidge Danticat belongs to a new generation of American writers who put into question the very notion of 'Americanness' and 'American identity'. Born in Haiti in 1969, she moved to the United States when she was twelve years old in order to join her parents who had migrated long before for economic reasons. Growing up elsewhere, however, did not detach the young Danticat from her *Haitiennité*; indeed, she retained an umbilical connection with her mother country. Thus, her identity is articulated across the hyphen: she is a Haitian-American who is currently living in diaspora. Her experience of immigration from a well-known world to a new, Anglophone environment undeniably had a great impact on her so that she was urged to write about it. Writing, then, was her personal way of coming to terms with her fears, sufferings and, especially, her sense of loss. She clung on to her memories of Haiti and her childhood days which nourish most of her literary work, along with the many stories her grandmother would tell her. Haiti, as a cultural space, has come to represent the leitmotif of Danticat's entire work, even though this space has inevitably undergone a process of transformation and re-invention due to the migratory movement. Actually, Danticat finds herself living in-between two geographical as well as cultural spaces – Haiti and the United States. She can be considered, in Carol Boyce Davies's own words, as a *migratory subjectivity* who inhabits a hybrid, diasporic space. Her latest work, *After the Dance: A Walk Through Carnival in Jacmel, Haiti*, confirms Danticat's concern for her country and her strong attachment to its cultural life, but also expresses her hybrid cultural background. This non-fiction work was published in August 2002 as a contribution to Crown Journeys, a series of short travel books by well-known writers; it was an occasion for Danticat to revisit Haiti not only through writing, but physically journeying back in order to participate in Jacmel's famous carnival, in 2001. Partly a travelogue, partly a memoir, this short piece of writing, written in a lyrical prose, introduces the reader to Haitian society through the telling lens of its carnival celebrations. However, carnival festivities function on a double level: first, they allow Danticat to re-construct an image of this small island which appears to be fraught with cultural as well as human richness, thus subverting clichéd images in Western

Edwidge Danticat, *After the Dance: A Walk Through Carnival in Jacmel, Haiti*, New York, Crown Publishers, 2002, pp. 158

Elisa Trolese

newspapers, which usually depict Haiti as the poorest nation in the Western hemisphere. Second, Danticat is able to rediscover a part of her self, removing her mask of fears and inhibitions. Indeed, she does not make use of a fictitious first-person narrator, as in her preceding works; instead, she chooses to immerse herself completely in her journey back, caught up in a flow of recollections and flashes of memory, both personal and collective. If in her first two works, *Breath, Eyes, Memory* (1994) and *Krik? Krak!* (1995), respectively a novel and a collection of short stories, Danticat focuses on the Haitian-American experience, here, instead, as in her 'historical' novel, *The Farming of Bones* (1998), Haiti and its history become the thematic thread that holds together the narrative texture, resulting in a colourful quilt. Thus, the text reveals to be more complex than a simple account of the journey: hybridity and movement affect Danticat's mode of representation. If we look closer at the narrative structure, we notice that the text is organised in such a way as to parallel Danticat's walks through and around Jacmel in the week before the carnival. In a series of sections, each introduced by a quotation that ranges from Haitian writers to Ovid and Bachtin among others – a further evidence of Danticat's composite culture – the author explores the political, economic and cultural history of the island, encompassing the manifold aspects of Haitian cultural life. We follow Danticat in her physical perambulations, while, at the same time, she takes us through time from Columbus's discovery of Hispaniola, through the French colonization to the American invasion and the dictatorship of François "Papa Doc" Duvalier, with clear allusions to the contemporary political scene. In the incipit, Danticat explains that she returns to Jacmel in order to take part in her first carnival. Raised by her uncle, a Baptist minister, Danticat was always kept away and scared off by this relative who would tell her frightening stories about the carnival,

a forbidden and fearful thing for the child Edwidge. The dictatorship and the constant presence of soldiers contributed to this atmosphere of terror. This is why, now an adult, Danticat tries to exorcise her fears and the carnival demons – ear-splitting music and lascivious dancing – so that we perceive her growing involvement which turns her from a distant observer into an "active reveler." (p.12) The first movement takes Danticat outside Jacmel, to the "city of the dead," to paraphrase the theatre scholar Joseph Roach, namely, the graveyard. It is highly significant that Danticat decides to visit this place before any other, since cemeteries have always represented for her sites of memory and history, "altars for the living." As she explains in *After the Dance*, "as well as resting places for the dead, they are entryways, I think, to any town or city, the best places to become acquainted with the tastes of the inhabitants, both present and gone." (p.25) The reader also becomes acquainted with a multitude of people, their stories, traditions and habits and is provided with a probing look at the difficulties that still affect this country. Therefore, we come across important figures of the past such as Simón Bolívar and Dessalines; this latter played a great role in the fight for independence at the end of the 19th century. We encounter, however, more "ordinary" people, such as Ovid, a farmer who tells Danticat his own story, complaining about the lack of electricity and roads in Haiti. Then, there is Ronald Mews, The Artist, whose work can be regarded as "a kind of improvisation, like jazz, but also as an attempt to re-create a common memory, a way to fill in historical gaps." (p.92) Danticat herself, through her writing, is trying to "fill in the space" and re-collect the missing pieces of Haitian history and cultural life. In the course of her walk, which is mirrored by the narrative movement, Danticat takes us to one of the few remaining mountain pine forests of this almost deforested country and makes us hear the voices of local artists, performers and organisers, starting from the outside of Jacmel to gradually reach its core, the carnival which spreads across the town. Danticat provides us with the details of the preparation of the event so that we can better understand it; she then explains the presence of some masks and costumes, which are usually taken from the folklore, the political scene or history. Thus, we notice on parade the *chalos-*



ka, – an ever-present character in “military garb with a protruding mouth and clawlike teeth” (p. 67) – some zombies, lions, political figures of the past or the present, boat people, slaves and masters next to Arawak Indians, each one representing diverse historical phases. It is true, as Danticat affirms, that the carnival is a way for Jacmel to tell its

story, but, we might add, it is an occasion for Danticat to tell her own story as well. As previously said, at the very end of her walk Danticat drops her mask to join in the dancing, marvelling at “how it had never occurred to me, even as a child, that I was already part of the carnival, that it was all around me.” (p. 151) Carnival, far from being a mere play-

ful event, has come to represent, both for Danticat and the Haitians, a renewal, a celebration of life, community and belonging; it allows people to forget, just for a moment, the weight of the drum – namely, all their troubles – and have a good time. Indeed, as the Haitian proverb that lends the book its title says: after the dance, the drum is heavy. ■

“an is limbo mih limbo misself  
an mih walk like crab on land  
an when dey ask where do you come from  
mih mouth it flap like fish is choke i choke  
an dey gimmi glassa water”  
 (“The Limbo Walkers”, 27)

The first commercially published collection by the Guyanese poet Maggie Harris, winner of the Guyana Prize for Literature revolves, amongst other issues, around migrancy as a permanent state of passage, of being in transit. The ‘limbo’ meant by the author consists in a border region of the soul marked by a painful atmosphere, an incapability of feeling at home on any land, as shown by the lines quoted above. The author has lived in England since 1971, and depicts her status – so significant in our contemporary world – with disquieting overtones verging on scapegoat images:

“wet, smooth, cemented  
we are crafter and crafted  
we are clay  
flour balls, dough  
rolled, curled like conchshells  
fantailed for translation

here – my lover says – a mango from  
your country

[...]  
here – he slices neatly with a knife  
and slides a trembling segment down my  
sacrificial throat”

(“Fireflies”, 12)

Harris’s delicate images and her taste for soothing assonances result in an extremely elegiac mood. Many of her themes fall easily in tune with such a vein: her original sense of displacement caused by her mixed race status and her sense of communion with the souls from her past:

“And their sounds bounce off  
of an ancient drum  
and my fingers slip  
on the grip of my thumb  
on my suitcase”

(“Them Ah Call”, 21)

Maggie Harris, *Limbolands*,  
London, Mango  
Publishing, 1999, pp. 108

John Agard, *Weblines*,  
Newcastle, Bloodaxe  
Books, 2000, pp. 175

Pietro Deandrea

Furthermore, gender issues and women’s rights also play a prominent role – see, for instance, the concrete “Migrant Woman Bodysong” (67), shaped like a female body. The author’s religious background, though, often ends up casting a repressive shadow on this and other subjects, lacing the collection with its heavy sense of guilt, as in “Confessions of the Unoriginal”:

“Then  
they flung stones  
missiled by anger  
slicing into skin still warm  
from their fingers  
and the dry-clay dust” (14)

Harris’ lyrical style does not have much in the way of levity, apart from some successful exceptions like “Solomon’s Wisdom”, which pokes fun at the White British myth of ‘repatriation’:

“Solomon, wise in the ways of the world  
come settle this thing for a confuse woman  
they spitting out thing about ‘repatriate’  
shoving all o’ we through the departure  
gate

[...]  
You see Solomon mih old grandad he  
own plantation  
mih old granma she work plantation  
she, black as the night, he kinda off-white  
while we children range from ivory to  
brown  
So I thinking hard about repatriate  
wondering, which pieca me going to go  
through  
which gate?” (81-82)

Among the many meanings of ‘limbo’, then, Harris’ poems general-

ly appear to point at the more Christian and liminal connotations of the term. This is perhaps the root of the most evident difference between *Limbolands* and John Agard’s *Weblines*. Both authors are Guyanese who have lived for a long time in the south of Britain (Agard since 1977); both demonstrate apparent ease when performing their lines and creating in Creole; both have won awards; both have chosen ‘limbo’ as one of their key images. Yet, Agard’s output is certainly a far cry from Harris’ solemnity.

*Weblines* strikes the reader with its humour and with its irreverent attitude towards both language and socio-historical injustices, as in the following definition:

“A nostalgic neck-binder  
for a post-colonial evening”  
 (“Thirteen Ways of Looking at the Old  
Tie”, 63)

The second part of *Weblines* is a selection of poems from Agard’s *Limbo Dancer in Dark Glasses* (1983), where the author develops the metamorphic image of limbo in the slave ship (first theorised and poeticised by Wilson Harris and Kamau Brathwaite) as a seminal metaphor of the African diaspora. Agard’s *Limbo Dancer* employs his/her adaptive powers to ridicule the stifling constraints of history:

“because they know  
I can bend so low  
barbed wire cannot hold me”  
 (“The Reason”, 89)

Thanks to his/her amphibious nature, *Limbo Dancer* is depicted as the thorn in the side of any rigid category of thought:

“too supple  
or their double standards  
to be / or not to be  
passive / aggressive /  
feminine cry / masculine cry not /  
play with dolls / play with guns /  
follow emotion / follow logic /”

(“Limbo Dancer’s Memo”, 112)

Therefore, s/he can also defy contemporary barriers, such as the borders of 'Fortress Europe':

"And when limbo dancer revealed ankles  
bruised with the memory of chains  
it meant nothing to them

So limbo dancer bent over backwards  
& danced  
& danced  
& danced

until from every limb  
flowed a trail of red

& what the authorities thought  
was a trail of blood

was only spilt duty-free wine"  
("Limbo Dancer at Immigration", 95)

A similar rebellious stance stands out in the third and final part of this collection, which features a selection from Agard's award-winning *Man to Pan* (1982), including the widely anthologised "Pan Recipe" (118). The steel drum is exalted here as the champion for the resurgence of the dispossessed (together with stick-fighting and bamboo tamboo bands), instrumental in reconnecting with one's African origins and in repossessing one's own history:

"Now I turnin down  
a side street  
of a night  
name history  
and if you can't see me  
just follow the panbeat  
[...]  
and history  
is a bitch  
I go lavish  
with flowers of steel  
till she memory  
mesmerise with sound  
and she wish  
she ship  
did run a/ground" (160-61)

Agard often compares both Limbo Dancer and Pan to the metamorphic,

destructive and regenerative powers of the spider-trickster Ananse. "Come Down Nansi", the first part of the book, contains the original poems of *Weblines*, which are centred on this figure: "the one with the never-ending navel string / tying continents in umbilical knots" ("The Coin of Birth", 16). Ananse also ties the three sections of "Come Down Nansi", which follow Agard's route along the African diaspora – Ghana, Caribbean, UK. In the first one, Akan folktales are revisited in verse and Ananse's role as contradictory catalyst of creation is fully displayed:

"who speaks  
with a lisp of eloquence

who struts  
with a limp of elegance

who blesses  
with the cure of a curse

whose thin waist  
contains a universe?" (14)

In the second section, Ananse is seen as the remaining ancestral link through the traumatic Middle Passage:

"But did you think I'd desert you so easy  
my diasporic spiderlings  
my siblings of the web

No I stowed away in the ceiling  
of your dreams whose waters  
the big ships could not chart

And in your utmost imaginings  
I began new weavings

spinning rainbow cloths from history's  
rubble" (42)

Such spinning activities are meant to represent the necessary unveiling of Western history's swindle, because "The diasporic dice / like the ships / are loaded" (53) and therefore:

"I weave between the lines

playing fool to catch wise  
and in the rafters of history

I spin web  
to catch those footnote-flies  
that buzz  
with more than eyes  
could read" (51)

Ananse's web thus becomes emblematic of art and poetry, always working against the grain of institutional narrations. It is not by chance that the Akan term for 'poetry', 'anwonsɛm', could be translated literally with 'word-weaving':

"and in the mouths of exile  
I will spin proverbs  
bridging two worlds

teach transplanted ones  
the weaver's way with words" (48)

The final section of "Come Down Nansi" narrates the spider-trickster's adventures in several contemporary contexts, such as the National Front's campaigns, the Queen's bathtub and TV debates on multiculturalism. These poems resonate with Salkey's spider stories and with his (and Brathwaite's) *jouissance* in mauling and moulding the English language:

"since spider feel at home  
with thread and rope

I thought I'd try Eu-rope  
[...]  
No I'm not on holiday  
Spider is here to stay"  
("The Embodiment", 56)

After all, Agard openly acknowledges the influence of all those writers who have re-employed creatively the figure of Ananse, and his lines seem to spread out into this complex web of Afro-Euro-Caribbean sources – another reason why *Weblines*, alongside Maggie Harris' *Limbolands* with its subtly unsettling emotional impact, ought to be treasured in our departmental libraries. ■

Jamaica Kincaid tradisce in *My Garden (book)*: un grandissimo amore per i giardini e competenze vastissime in materia di giardinaggio, botanica e floricoltura. La scrittrice riporta, infatti, nomenclature scientifiche e descrizioni meticolose di innumerevoli esemplari di piante e dedica diversi capitoli del libro quasi esclusivamente alla trattazione di cataloghi di piante e fiori, di giardini famosi (come quello di Monet a Giverny e quello di Vita Sackville West a Sissinghurst) e dei libri scritti dai

Jamaica Kincaid, *My Garden (book)*, London, Vintage, 2000, pp. 229

Marianna Ottaviani

più grandi giardinieri della storia. Kincaid, addirittura, esamina ad uno ad uno alcuni fornitori di semi e piante suggerendo anche a chi rivolgersi preferibilmente, consiglia al lettore

quali riviste specializzate acquistare e persino quali regali originali fare ad amici e parenti.

A dispetto di tutto ciò, sbaglia chi si aspetta un libro interamente dedicato al giardinaggio. Il giardino rappresenta effettivamente il centro attorno al quale il libro ruota, ma molto spesso esso funge da pretesto o da spunto per discussioni che vanno ben al di là della floricoltura. L'introduzione stessa, in cui si allude a una singolare coincidenza, non lascia adito a nessun dubbio. Kincaid

evidenza infatti che, quando ha cominciato a dedicarsi al giardinaggio, era alle prese con la lettura di un libro sulla storia della "conquest of Mexico, or New Spain, as it was then called, and I came upon the flower called marigold and the flower called dahlia [...], and after that the garden was to me more than the garden I used to think of it. After that the garden was also something else" (p. XIII). Si comprende da subito dunque che tipo di testo si ha di fronte, un testo di difficile definizione, in cui, a fianco di descrizioni floreali, si trovano riflessioni storico-culturali molto incisive, in linea con quanto Jamaica Kincaid ha abituato i suoi lettori sin dai tempi di *A Small Place*.

Altro indizio che contribuisce a chiarire la reale natura di questo testo è costituito dalla narrazione degli inizi da *gardener* della scrittrice e dalla descrizione delle aiuole che essa andava tracciando nel giardino della sua casa in Vermont dove tuttora risiede. Kincaid sottolinea che quelle aiuole avevano forme talmente inusuali e bizzarre da lasciare tutti i suoi ospiti, e soprattutto i suoi amici giardinieri, alquanto sbigottiti. Tutti, compresa lei stessa, erano curiosi di sapere se quello che stava facendo avesse un senso e, se così fosse, quali fossero le sue reali intenzioni. Soltanto dopo diverso tempo è apparso chiaro alla scrittrice che quello che stava tentando di fare era delineare, nel giardino della sua casa americana, una mappa dei Caraibi. Improvvisamente Kincaid si è resa conto che il suo scopo ultimo era ricordare le sue origini e fare i conti con il suo passato.

Sulle effettive intenzioni della scrittrice con questo testo viene fatta ulteriore luce in un passo del libro in cui Kincaid rileva che "in almost every account of an event that has taken place sometime in the last five hundred years there is always a moment when I feel like placing an asterisk somewhere in its text and at the end of the official story making my own addition" (p. 123). Questa citazione e l'aneddoto delle aiuole prefigurano quanto Kincaid si è proposta con *My Garden (book)*: introdurre qualche asterisco in alcuni punti della storia "ufficiale" così come essa viene concepita e raccontata dagli occidentali e inserire le sue puntualizzazioni e le sue obiezioni, in altri termini, dare la sua versione della storia e fare così i conti con il passato.

Uno di questi virtuali asterischi viene posto da Kincaid nel capitolo "To Name is to Possess", il cui titolo richiama alla mente almeno due

importanti studi dedicati alla disamina dei primi contatti tra gli avventurieri europei e il Nuovo Mondo, *Meraviglia e possesso* di Stephen Greenblatt e *La Scoperta dell'America* di Tzvetan Todorov. In entrambi i testi viene posto l'accento sul "potere appropriativo dell'imposizione del nome", sul fatto che "l'atto istitutivo dell'imperialismo cristiano è [...] un battesimo. Tale battesimo comporta la cancellazione del nome nativo – l'obliterazione dell'identità aliena, forse demoniaca – e dunque una sorta di rigenerazione; è nel contempo un esorcismo, un'appropriazione e un dono" (Stephen Greenblatt, *Meraviglia e possesso*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 139-140). Tale tentativo di annullare l'identità delle popolazioni native e di celare una realtà 'altra', estranea, spesso inquietante dietro a un nome familiare e rassicurante è al centro delle riflessioni di Kincaid nel suddetto capitolo. L'approccio della scrittrice è però alquanto originale poiché si concentra sul ruolo svolto dai botanici europei, un ruolo che può essere posto in parallelo con quello dei colonizzatori. Jamaica Kincaid prende spunto, infatti, dal sistema di classificazione ideato da Linneo con lo scopo di attribuire nomi universalmente riconosciuti a piante e fiori chiamati con nomi differenti nei diversi paesi e ne mette in rilievo la portata ideologica sottolineando come per i botanici "this new plants from far away, like the people far away, had no history, no names, and so they could be given names" (p. 91). Linneo, che Kincaid ritrae mentre si aggira nella serra traboccante di piante esotiche del suo ricco ospite in Olanda, rapito dalla bellezza di quei "charming inhabitants of America and the rest of the world" (p. 123), viene non a caso implicitamente paragonato a Colombo e alla sua meraviglia di fronte al Nuovo Mondo. In fondo, Linneo e Colombo – sembra suggerirci la scrittrice – sono passati alla storia per motivi, sotto certi punti di vista, alquanto affini. Nel capitolo intitolato "In History" – interamente dedicato a un riflessione sulla storia del Nuovo Mondo, che si fa arbitrariamente risalire al 1492, al momento, cioè, in cui gli europei hanno per la prima volta posato il loro sguardo su quelle terre – Kincaid prende non a caso in esame la smania di Cristoforo Colombo di attribuire nomi alle nuove realtà che si aprivano alla sua vista.

La scrittrice vede dunque strettamente correlate le sue due passioni, quella per i giardini, appunto, e quella per la storia. Su questo legame ritorna anche in altre occasioni, per

esempio quando racconta di come la dalia, un fiore di origine messicana, sia scomparsa dal suo luogo natio e come il nome usato dagli aztechi, cocoxochitl, sia stato sostituito da quello attribuitogli dagli europei. Il cocoxochitl fu portato in Europa, ibridato da Andreas Dahl e rinominato appunto dalia. Dahl, ci informa l'autrice, era un allievo di Linneo. In un altro capitolo, "The Glasshouse", Kincaid descrive il giardino botanico che gli inglesi allestirono nel suo paese di origine, Antigua. Si trattava di un giardino alquanto peculiare poiché non vi era nemmeno una pianta originaria dell'isola, ma esclusivamente piante provenienti da tutte le altre colonie inglesi. Non si può fare a meno di sottolineare che, quando fa riferimento a piante che venivano estirpate dal loro luogo natio e trapiantate in luoghi lontani, a fiori i cui nomi nativi e la cui storia sono stati cancellati, la scrittrice sembra adombrare un altro sradicamento, quello subito dagli schiavi provenienti dall'Africa, strappati dalla loro terra d'origine e forzatamente trasferiti in una terra sconosciuta. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un parallelo molto calzante tra quanto accaduto alla flora dei paesi colonizzati e quanto perpetrato ai danni delle popolazioni native.

*My Garden (book)*: si rivela dunque un testo estremamente eterogeneo. A volte può sembrare un diario, altre volte un saggio sulla floricultura, altre volte ancora un saggio storico, ma è proprio in questa eterogeneità che risiede la sua originalità. Kincaid, peraltro, riesce a rendere piacevole la lettura dei capitoli quasi interamente dedicati al giardino e a far apparire avvincenti anche le descrizioni botaniche più dettagliate persino a chi non si interessa minimamente di piante. Ciò va ascritto alla leggerezza e all'umorismo che permeano il libro, ma, soprattutto, alla ricorrente sensazione che la scrittrice parli direttamente ai suoi lettori, che non si stia leggendo ma ascoltando una persona che racconta dei suoi viaggi (come quello in Cina nella ricerca di semi di piante rare), che confida i suoi pensieri, le sue frustrazioni legate al giardino e alle piante che non si comportano mai come lei aveva previsto, la sua disperazione al sopraggiungere dell'inverno. Va comunque detto che i capitoli del libro che suscitano maggior interesse rimangono quelli in cui Kincaid evoca la sua infanzia ad Antigua e quelli in cui vengono instaurati originali e brillanti paralleli tra la storia della botanica e la storia della colonizzazione. ■



# Galles

Tutti i volumi sono di piccolo formato, eleganti, robusti e maneggevoli. I primi due, di circa 150 pagine, sono antologie; gli ultimi due, di poco più di cento pagine ciascuno, sono dedicati a una sola voce poetica, che tuttavia sembra concentrare in sé le molte voci di una tradizione. Il secondo dei volumi pubblicati nella collana è interamente dedicato alla poesia contemporanea gallesese in lingua celtica; per metà in inglese e per metà in lingua celtica è invece il volume dedicato a Gwyneth Lewis. Tutti presentano una breve introduzione affidata a diversi studiosi e sono corredati di note essenziali a cura dei traduttori.

Per una letteratura come quella gallesese, che per anni – e fino a tempi molto recenti – ancora più di quella irlandese e scozzese è stata considerata, almeno in Italia, niente più che un'appendice regionale della letteratura inglese, era forse necessario in primo luogo sottolineare alcuni aspetti di una cultura che, all'interno delle Isole Britanniche, ha vissuto a lungo una condizione di bilinguismo con diglossia; offrire, anche, informazioni sui contesti socioculturali che la caratterizzano, fornire biografie di poeti. È ciò che fanno, con maggiore o minore acume e sinteticità, Sioned Puw Rowlands e Tony Curtis nella presentazione delle due antologie, dove è evidente la volontà di fornire al lettore alcuni parametri di riferimento, di orientamento all'interno di una letteratura poetica che si percepisce poco familiare al lettore medio, inconsapevole – o consapevole solo a metà – del dilemma che prima o poi si presenta a chiunque viva e si proponga di scrivere in un paese in cui due lingue e due letterature coesistono, spesso in modo conflittuale, ma che comunque si compenetrano ineluttabilmente: il dilemma, cioè, se la sua opera debba essere riconoscibile per la sua appartenenza a un canone

*Assemblea di poeti. Poesia anglo-gallese contemporanea* a cura di Tony Curtis (1998); *I nuovi bardi. Poesia anglo-gallese contemporanea*, a cura di Sioned Puw Rowlands (1999); Tony Curtis, *Dal confine*, a cura di Valerio Fissore (2000); Gwyneth Lewis, *Ventriloqua della distanza*, a cura di Angharad Price Traduzioni di Andrea Bianchi e Silvana Siviero, Faenza, Mobydick, 2001

Giuseppe Serpillo

(per quanto sommerso o in ombra) oppure se i luoghi e la cultura di riferimento non debbano piuttosto essere intesi come il microcosmo nel quale rintracciare e rendere visibile la rete di interrelazioni e scambi che reggono l'universo umano conoscibile e conosciuto. Un dilemma che in Irlanda, per esempio, ha visto contrapposti, da una parte i poeti del "Celtic Revival" (ma anche, per certi versi, W.B. Yeats), dall'altra Patrick Kavanagh e, in forma più programmaticamente polemica, Sean O'Faolain e la redazione di *The Bell* negli anni Quaranta del secolo scorso.

Se è vero che "i poeti sono individui e parlano essenzialmente per se stessi" (Tony Curtis), è anche percepibile, nel poeta gallesese, la consapevolezza, anche questa condivisa con gli irlandesi, di parlare in primo luogo

per la propria gente, "[il] senso dell'avere un ruolo pubblico e una voce" (Tony Curtis). È un concetto, questo, che percorre come una struttura di sostegno tutti e quattro i volumi della serie e che si può far risalire alle funzioni – mai del tutto cadute nell'obsolescenza – tradizionalmente riconosciute ai bardi. Ne fornisce un lucido, se pur sintetico resoconto, Valerio Fissore nella sua introduzione, certamente la più soddisfacente di tutte per ricchezza di riferimenti e acutezza di giudizio, alla raccolta di poesie di Tony Curtis. Fissore riporta la figura del bardo a quelli che erano i compiti riconosciutigli nell'ambito culturale di appartenenza, e lo fa evitando opportunamente quella fastidiosa patina mitico-mistica che sembra essersi attaccata al mondo celtico come una camicia di Nesso, altrettanto micidiale per la salute del semidio greco quanto per quella cultura complessa e preziosa, che merita qualcosa di più delle brume e delle mezze luci in cui troppo spesso viene sprofondata. Il bardo della tradizione gallesese, ma più in generale celtica, è sostanzialmente una figura pubblica, con tutte le responsabilità che a tale figura competono, "un intellettuale che opera come specchio e coscienza della società", "anima critica e termometro morale" della sua gente, un artigiano per il quale la sfera dei sentimenti privati è marginale; ovvero, il privato è accettabile in quanto riconoscibile come esperienza condivisa. In Tony Curtis, come in molti altri che nella cultura gallesese si riconoscono, il senso di appartenenza a una comunità radicata in un territorio si configura come "punto di osservazione" dal quale presentare il mondo; qualcosa che sta "sul fondo della coscienza" e come tale influisce sul modo di vivere e leggere la vita, ma "non è affrontata come questione indipendente". In altri termini, il poeta gallesese contemporaneo "celebra la comunità



umana attraverso quella gallese” ed evita in tal modo la chiusura provinciale del puro idoleggiamento della piccola patria fissata per sempre in una dimensione atemporale e irrealistica, che odora di muffa e di morte Tony Curtis stesso, fa osservare Fissore, svolge la funzione pedagogica del bardo “che intende insegnare, a coloro che si dimostrano dotati e interessati, i segreti dello scrivere”.

Fissore fa riferimento a precise poesie, di cui coglie l'essenziale qualità pur servendosi per sostenere una tesi. Il linguaggio critico di Fissore è rigoroso e preciso, ma non pedantesco, e assolve il suo compito di penetrare il testo e di offrirlo in tutta la sua splendida complessità al lettore, anche se, saggiamente, avverte che “una discussione che sarebbe opportuna in un contesto accademico non lo sarebbe qui”. Però fa alcuni interessanti, anche se brevi (anzi, appena accennati) riferimenti intertestuali, che, per chi voglia approfondire il discorso, si rivelano spunti preziosi.

Il bilinguismo, che come si è detto è fenomeno e dilemma imprescindibile per chiunque voglia misurarsi con la scrittura creativa in paesi in cui due lingue hanno, o hanno avuto, corso parallelo e contemporaneo, se pur con diverso statuto, è programmaticamente assunto come valore di riferimento da Gwyneth Lewis, a cui è dedicato uno dei due volumi monografici, ma che compare anche con una sostanziosa scelta anche nelle due precedenti antologie. Per la Lewis, il bilinguismo è come una doppia vista: non soltanto un modo di comunicare, ma di vedere il mondo nella sua articolata complessità. Come osserva infatti Angharad Price nella sua introduzione, “una lingua ‘vede’ il mondo solo ‘in parte’” e “[p]rima o poi si giunge tutti al momento in cui una lingua non è più sufficiente per proseguire il viaggio”: il viaggio verso la verità, ossia la realtà oltre l'apparenza, che è sia la verità del mondo esterno, sia di quello interiore. È, in fondo, un modo diverso di esprimere quella che è sempre stata, e sempre è, la preoccupazione fondamentale della poesia (quando non sia d'occasione): di penetrare, cioè, l'essenza delle cose oltre il caos dell'accidentale, di fermare con la parola l'attimo della visione, il bagliore che fa intravedere per un momento, con un atto intuitivo, la giustificazione di ogni apparente contraddizione che la ragione rifiuta. Vi è, in questa tensione, un afflato religioso non riducibile a questa o quella religione rivelata o praticata, anche se di volta in volta trova

espressione nelle icone e nei linguaggi della religione di appartenenza. Gwyneth Lewis, che dichiara di essere una poetessa religiosa, sente la necessità di moltiplicare i codici a disposizione (e per questo si schiera a favore del bilinguismo, anche in aperta polemica con atteggiamenti più radicali suggeriti da necessità politiche che suggerivano ai poeti gallesi di attenersi a una sola lingua) per esprimere i valori fondamentali e i misteri della creazione e della volontà creatrice, allo stesso modo in cui il gallese d'adozione G.M. Hopkins forzava il codice linguistico inglese a esprimere l'altro da sé distorcendolo, comprimendolo o espandendolo in un arcobaleno di potenzialità fino a quel momento inespresso.

Per altri grandi poeti gallesi contemporanei, come R.S. Thomas e Dannie Abse, per fare solo due nomi, bisogna accontentarsi per ora delle poche poesie proposte nelle antologie. Per questi, e per gli altri poeti che compaiono nei primi due volumi, può sorgere la perplessità di quanto sia significativa della poetica di ciascuno di loro la scelta dei testi proposti. R.S. Thomas, per esempio, è rappresentato da quattro brevi poesie, nessuna delle quali esplicitamente legata ai temi religiosi e liturgici che costituiscono una parte sostanziosa della sua produzione poetica. Eppure non sarebbe corretto affermare che si tratta di una scelta fuorviante: i personaggi (contadini, uno spaventapasseri) e gli ambienti rappresentati (la brughiera, i terreni duri e desolati dei pascoli di collina), l'economicità severa del linguaggio rendono molto bene la qualità dell'opera di Thomas, attenta a una realtà scabra ed essenziale, nuda come le pareti di una chiesa di campagna, che in quella severità e durezza scopre la verità ultima delle cose e che proprio per questo è impregnata di religiosità. Se, peraltro, si confrontano le poche poesie di Tony Curtis e di Gwyneth Lewis presenti nelle prime due antologie con quelle raccolte nei volumetti monografici successivi, si può apprezzare l'accortezza con cui la selezione antologica è stata condotta, per cui anche di poeti a cui finora non è stata dedicata alcuna scelta antologica più ampia, il lettore si sente rassicurato di avere avuto un campionario affidabile, se pur ridotto.

I due traduttori, Andrea Bianchi e Silvana Siviero, che hanno curato tutti e quattro i volumi, hanno dovuto affrontare anche testi originariamente scritti in una lingua, il gallese, che onestamente dichiarano di non conoscere e hanno quindi fatto ricor-

so a traduzioni in lingua inglese degli stessi. Un'operazione rischiosa, come gli stessi traduttori ammettono, soprattutto se affrontata in solitudine. Le tentazioni consuete di ogni traduttore – di scorciare o espandere il testo di riferimento, di “abbellire” o spiegare, di enfatizzare o attenuare la tensione estetica e psicologica di versi, sintagmi o singole parole più in obbedienza a una propria adesione emotiva o intellettuale che a un severo esame delle dinamiche interne del testo – si fanno esigenti quando si abbia a che fare con una lingua che non si conosce o non si conosce abbastanza. La soluzione del dilemma, per i due traduttori, è consistita nel rinunciare all'approccio solitario e autoreferenziale per affidarsi a quello che definiscono “un laboratorio linguistico”, ossia un “raffinato gioco” di collaborazione e interazione con gli autori stessi “nella doppia veste di poeti e traduttori di se stessi o di altri autori dell'antologia”. Se questo tipo di approccio abbia ottenuto i risultati sperati è, per il recensore – che non conosce il gallese – impossibile dire; tuttavia, da un punto di vista di metodo, l'approccio al problema è quello giusto, perché garantisce comunque un lavoro di riflessione, confronto, limatura e sintonizzazione sottile che, perlomeno, non lasciano il lettore con la spiacevole sensazione di muoversi in un androne buio in cui ogni oggetto finisce col confondersi e assomigliare all'altro. Un confronto analitico è comunque possibile per le molte poesie in lingua inglese che compaiono, sia nella prima raccolta antologica, sia nel volume dedicato integralmente alla poesia di Tony Curtis. Andrea Bianchi e Silvana Siviero si rivelano qui buoni conoscitori non solo della lingua di partenza, ma (anche se sembra un paradosso, e non lo è) di quella di arrivo. Le poesie tradotte hanno una fluenza che le rende gradevolmente leggibili anche autonomamente e sono in genere prive di quelle inversioni enfatiche e connotative, di quelle scelte lessicali da dizione poetica ottocentesca che sciaguratamente sono ancora correnti in prove di traduzione (soprattutto di poesia) presenti sul mercato. Certo, è sempre possibile suggerire soluzioni alternative, o fare osservare la scomparsa di certi effetti che arricchiscono il testo originale che si sarebbero potuti conservare senza troppa fatica in traduzione (due esempi per tutti, entrambi tratti dal volume dedicato alla poesia di Tony Curtis: “Otto's studio wall glows/ With the warm wheat glow”, p. 34, che

nella traduzione diventa "La parete dello studio di Otto arde/ Del caldo color di grano", in cui la ripetizione di "glow" si sarebbe potuta conservare con la scelta di un vocabolo che anche in italiano potesse utilizzarsi sia come verbo, sia come sostantivo; e in "Marini's Riders" un "precarious

power" che nella traduzione ("incerto potere") perde la forza allitterativa che si sarebbe potuta garantire con la scelta dell'aggettivo italiano "precario"). Ma si tratta di noterelle che non fanno dimenticare altre soluzioni brillanti, come i due versi conclusivi di "The Last Candle", sempre di Tony

Curtis – "The last candles of my Russia/ guttering and going out under the black sea" – che in italiano diventano "Le ultime candele della mia Russia/ sfiaccolavano e si spegnevano in quel mare nero", in cui non solo è felice la scelta lessicale, ma anche il ritmo che tiene insieme i versi. ■

Il volume, di poco più di 120 pagine, raccoglie dodici racconti di altrettanti narratori gallesi contemporanei, sette dei quali viventi. Di tutti, un'utile appendice fornisce brevi notizie biobibliografiche, che completano alcune osservazioni critiche precedentemente fornite dal curatore nell'introduzione.

I racconti sono in genere molto brevi, mediamente una decina di pagine, ma proprio questa caratteristica sembra radicarli indissolubilmente in una cultura che, nonostante la sua indiscussa apertura al mondo, il solido radicamento nella civiltà della scrittura e la consapevolezza, anche, della sua evoluzione elettronica, conserva tuttavia l'antica consuetudine alle forme della comunicazione dell'oralità primaria, che implica, non solo contesti socioculturali e relazionali più ristretti – ma non per questo riduttivi – ma anche psicodinamiche alternative rispetto a quelle delle società della scrittura. Tutti i narratori presenti nell'antologia mostrano di avere una conoscenza di prima mano di ambienti e individui appartenenti a un piccolo mondo in cui ci si conosce tutti, dove i conflitti e le alleanze, o le antipatie viscerali e intense non impediscono tuttavia il riconoscimento dell'altro, il suo diritto ad "esserci", un piccolo mondo "parrocchiale" – avrebbe detto l'irlandese Patrick Kavanagh, che tuttavia nel termine includeva Dante Alighieri e la sua "Commedia" – che riproduce tutte le complessità del grande mondo, ma che in più è in grado di opporre una resistenza solidale contro tutto ciò che ne minacci l'integrità e il diritto di seguire i propri valori e i propri ritmi: "Vedi, Josi", esclama Wil il Rosso, il protagonista del racconto di Islwyn Ffowc Elis, "Il canto di un palo", dopo essere stato multato per aver convinto i suoi compaesani a piantare un palo telegrafico in un luogo non previsto dalla civiltà, "un mascalzone di burocrate può batterci e qualsiasi circo chiamato tribunale può svuotarci le tasche. Ma, gloria al Grande Creatore di questo pezzo di legno quand'era una cosa viva, nessuno potrà mai comprare i nostri sogni". Un altro segnale di questa sen-

*Un mondo, il mondo.  
Racconti gallesi,  
a cura di Harri Pritchard  
Jones. Trad. it. di Andrea  
Bianchi e Silvana  
Siviero, Faenza,  
Mobydick (I libri  
dello Zelig), 2002*

Giuseppe Serpillo

sibilità agli aspetti della cultura del luogo sta nell'acuta sensibilità olfattiva (l'olfatto è, come noto, dei sensi il più difficile da ingannare) che filtra attraverso una descrizione, un inciso – "Lì dentro era tutto così familiare, tutta una mescolanza di odori, olio di paraffina, sapone, tè: ma prevaleva l'odore del sapone" (Kate Roberts, "Pagamento finale") – o nella capacità di percepire il valore affettivo e memoriale delle sfumature di un colore che permea di sé un intero ambiente, tutta una vita: "calpesta il pavimento di ardesia pulito e strofinato, blu scuro ai lati, pallido e consumato dal tempo al centro" (ancora Kate Roberts).

Il racconto di Islwyn Williams, "La pianta di rose", e quello di John Gwilym Jones, "Il prugno" ci riportano alle convenzioni del racconto popolare orale con la loro attenzione per un lettore a cui viene richiesto di essere presente, quasi fisicamente, alle sollecitazioni della narrazione, alla fisicità del narratore: "Avete notato che ho parlato di cose morte, inerti, e nello stesso tempo ho affermato che niente muore? Ragionamento incoerente, dite? Forse avete ragione. Una mente confusa? Può darsi". (John Gwilym Jones). E l'incipit di Williams: "Per essere giusti questa è la storia di Dai di Hewl, ma dovrò raccontarla io perché lui non è qui, e farò del mio meglio per dirla come l'ho sentita dalle sue labbra ... sì, circa nove mesi fa". Una vera e propria gestazione! E comunque, ecco qui la testimonianza del narratore garante che sa, che ha visto e che è quindi autorizzato a raccontare: un principio che vale più nelle società a oralità primaria che in quelle infuse di "literacy" e,

ancor meno, in quelle a oralità secondaria.

Ma il richiamo all'oralità non è il tratto esclusivo di questi racconti. Chiunque abbia riflettuto criticamente sulla natura della "short story" e sulle strategie che vi vengono attivate non potrà non osservarne la presenza in ciascuno di essi: l'incipit fulmineo; il montaggio rapido e nervoso; il frequente ricorso al discorso diretto; l'economicità delle descrizioni sempre e comunque finalizzate alla creazione di un ambiente, di un'atmosfera, alla definizione di una figura o di una condizione umana; le conclusioni aperte, improvvise, rivelatrici delle ragioni che hanno determinato il corso di una vita più di quanto non riescano a dire mille analisi e spiegazioni. Di Robin Llywelyn, per esempio, è stato scelto un racconto di sole quattro pagine, una specie di breve monologo interiore, che però può essere letto come un tentativo di dialogo, di delicata e intima comunicazione con una dormiente: "Ho posato il vassoio con la colazione dalla tua parte. Mi sono piegato per baciarti. Le tue labbra erano fredde. Sollevando la testa ho notato i granelli di sabbia, brillanti come stelle fra i tuoi capelli". Una conclusione in cui si rimane incerti sul confine che separa il sogno dalla veglia, l'inconscio dal conscio, la verità dall'illusione, e che lascia nel lettore una curiosa persistenza di attesa. Divertente, e astuta, l'apertura del racconto di Mihangel Morgan, "Il tè con la Regina": "Ricevetti un invito dalla Regina. Diceva: 'Caro Sam, verresti a prendere il tè in tanto giovedì prossimo, alle due? Penso spesso a te, ultimamente, soprattutto quando faccio il tè o il caffè col gatto. Allora, alla prossima settimana! Cari saluti. Tua Maestà-està. P.S. Telefona dalla stazione". È un ritmo che viene stabilito, non solo una situazione, e Morgan riesce a gestire entrambi senza una caduta, una sbavatura, fino alla conclusione, ancora una volta tipicamente "aperta".

Come ci informano i due traduttori in una breve premessa, tutti i racconti sono stati scritti in lingua gallese e tradotti successivamente in inglese, in genere – con alcune eccezioni – non dagli stessi autori. Anche in questo caso, quindi, quelle che

leggiamo sono traduzioni di traduzioni, il che potrebbe infastidire alcuni puristi e mettere in allarme quanti ritengono che comunque ogni traduzione sia una forma di tradimento, figuriamoci quando è filtrata attraverso più codici intermedi! Una parziale risposta a questi dubbi, peraltro legittimi, ci viene fornita dagli stessi traduttori, i quali riconoscono a Harri Pritchard Jones, autore, traduttore dal gallese di quattro dei dodici racconti (incluso il proprio) e curatore

del volume, il merito di aver garantito un alto livello di vigilanza sia nella scelta antologica, sia nella qualità delle traduzioni in lingua inglese. I due traduttori italiani poi dimostrano anche in questo volume di testi in prosa la sensibilità linguistica e la padronanza dello stile già apprezzati nei quattro volumi di traduzioni di poesia gallese contemporanea, pubblicati da questa stessa casa editrice, ma in una diversa collana. La lettura risulta gradevole e in genere al lettore

sono risparmiati quei sussulti che nascono dalla percezione di un inceppamento linguistico o concettuale determinato da fretta o scarsa attenzione da parte del traduttore ai diritti del testo di partenza.

Una bella esperienza di lettura, e un'occasione di accostarsi a uno dei molteplici aspetti della letteratura gallese contemporanea, anche per merito dell'introduzione, insieme critica e informativa, di Harri Pritchard Jones. ■

Immerso nel territorio autobiografico della memoria, lo scenario di *Un Nos Ola Leuad* è rievocato dall'autore in un concerto agile e seducente di immagini e suggestioni, in cui, la drammaticità e la profondità del vissuto personale, si armonizzano e intrecciano con il candore e l'indiscrezione di una voce narrante infantile. L'età del protagonista e narratore, attorno ai dieci anni, ha favorito il naturalismo dei bozzetti con cui viene ritratta una piccola comunità di minatori nel Galles Settentrionale, all'epoca dei grandi scioperi e della prima guerra mondiale. Alcuni di questi quadretti divengono così testimonianze, limpide ed appassionate, di una dimensione antropologica poco conosciuta e il romanzo finisce col rappresentare, agli occhi di osservatori esterni e malgrado l'intenzione autoriale, il paradigma letterario di una tipologia culturale. Di una tipologia, o meglio ancora di un'identità, ineludibile, capace di emergere con decisione e naturalezza pur mantenendosi sfumata. Tutto l'impianto narrativo, del resto, è contrassegnato dall'indeterminatezza, sia stilistica che semantica, e sospeso fra svariati tipi di linguaggio, di registro, di canone di realtà e di credibilità narrativa. Di riflesso, persino il luogo fisico dei fatti, il piccolo angolo di Galles, è a sua volta colto in conflitto fra l'immanenza geografica al Regno Unito e la condizione "periferica" del popolo che lo abita. D'altro canto, con indubbio beneficio dell'immediatezza e della genuinità artistica, Prichard ha evitato ogni esplicitazione politica dell'alterità del popolo gallese. Questa evanescenza ideologica e la conseguente difficoltà ad accogliere il testo nelle file, sia della letteratura Britannica, sia di quella nazionalista Gallese, può aver contribuito alla protratta esclusione dell'opera dai circuiti editoriali. Basti pensare che la traduzione inglese, *One Moonlit Night*, è stata realizzata nel

Caradog Prichard,  
*One Moonlit Night*  
(*Un Nos Ola Leuad*, 1961),  
translated into English  
by Philip Mitchell,  
Edinburgh, Canongate,  
1995. (New edition,  
same translator,  
Introduction by Harri  
Pritchard Jones, New  
Directions Books, 2001

Andrea Binelli

1995, a ben trentaquattro anni, quindi, dalla prima pubblicazione in gallese, e comunque, soltanto all'indomani dell'*exploit* dell'editoria, per così dire, "etnografica". Eppure il romanzo di Prichard è unanimamente riconosciuto come capolavoro della storia della letteratura gallese e finalmente, oggi è preso in considerazione anche in Italia, da parte della Neri Pozza Editore, che dovrebbe tradurlo entro l'anno prossimo.

In ogni modo sarebbe riduttivo leggere il romanzo unicamente nei termini della sua specificità geografica. Oltre all'impersonalità della cronaca sociale, il timbro infantile garantisce anche l'autenticità dei toni, induce un clima nostalgico e, soprattutto, legittima una cupa e accattivante compenetrazione di innocenza e crudeltà, di materialismo e magia. Mentre la vaporosità liminale fra delittuoso e spirituale riecheggia Dostoyevsky e Camus, la complementarietà di concretezza e allegoria sfocia in un'osmosi del leggendario nel verismo, e rimanda piuttosto alle atmosfere del realismo magico. A seguito di questa crisi della realtà, è come se Prichard attuasse un proces-

so di *infantilizzazione poetica* di un contesto culturale e sociale, estetizzando le privazioni e la crudeltà entro un ordine di illogicità e di naturalismo amorale.

I dialoghi fra i bambini, del resto, istituiscono un costante contrappunto ironico al moralismo bigotto che, invece, sembra reprimere orizzontalmente gli abitanti adulti del villaggio. I commenti in merito al sesso, alla religione e alla finta solidarietà, sono tanto più incisivi proprio perché non dettati da una velleità critica sociale: l'atteggiamento del protagonista e dei suoi coetanei, ovviamente, non è mosso, né dal disincanto, né da presupposti di superiorità, bensì da un'innocenza ancora digiuna di ogni ambiguità. Così, durante la celebrazione della messa, il prete proclama rivolto a Dio, "we are not even worthy to gather the crumbs under thy Table", e il chierichetto, per un'irriverente quanto ingenua associazione di idee, torna col pensiero a quando la mamma faceva pulizie a casa del prete. Fortunatamente, ricorda il bambino, sua madre era degna di portare via dal tavolo del parroco, oltre alle briciole, anche molti avanzi, mentre lui, terribilmente affamato, aspettava lei e gli scarti fuori dalla canonica. E ancora sulla linea del cibo e della fame, il lettore non può a questo punto non collegarvi l'episodio precedente, in cui, lo stesso prete aveva negato l'ostia, cioè una crosta di pane sacro, ad una ragazza incinta e decisa a non rivelare il nome del futuro padre.

È incredibile la semplicità con cui il bambino rievoca gli episodi più intensi: dalla morte improvvisa per bronchite dell'amico Moi, alle lacrime mentre canta assieme al coro dei cavatori; dall'inquietudine di alcuni sogni premonitori, alla figura della cugina Catrin, che, da quando si è sfregiata con l'acqua bollente, non esce più di casa e non parla quasi mai; dall'indimenticabile stretta di

mano con una ragazza più grande di lui, mentre dall'alto di una montagna guardano un castello, al ritrovamento di un cadavere nei bagni della scuola, e ancora, al ricovero della mamma in un ospedale psichiatrico. *One Moonlit Night*, infatti, è soprattutto il racconto doloroso del rapporto intenso, quasi morboso, fra un figlio e la madre depressa. La donna, addirittura, arriva ad assumere agli occhi del fanciullo i caratteri mitici e bizzosi di una divinità isterica. Ma nemmeno di fronte alle crisi più gravi, l'adorazione del piccolo viene meno. In un'occasione, egli è accompagnato e lasciato, per un paio di settimane, alla fattoria della zia. Mentre, dalla finestra della cascina, osserva la mamma allontanarsi sul crinale della collina, inizia un pianto che durerà un'intera giornata. Ma in quello stesso istante, anziché una reazione di rabbia verso la madre, per essere stato abbandonato, il bambino si trova a desiderare, con tutte le forze, di essere con lei sul sentiero e di aiutarla a portare la valigia.

Il linguaggio di Prichard, come accennato, non è affatto uniforme ed oscilla con disinvoltura fra la franchezza del vernacolo e l'incanto del simbolismo, inducendo ogni volta un'atmosfera densa e suggestiva. Con questa atmosfera la voce narrativa riesce spesso a saldarsi fino a divenire un corpo unico da cui il lettore, a sua volta, non può che rimanere catturato. La musicalità accattivante ed il ritmo ipnotico – lo scritto, come già *Under Milk Wood* di Dylan Thomas, era inizialmente concepito come "radio play for voices" – sono splendidamente conservate nella traduzione inglese di Philip Mitchell, in cui il rilievo fonosimbolico partecipa attivamente all'espressionismo semantico.

Anche l'architettura del romanzo è melliflua, disorganica, a meno che la griglia di miti e di archetipi che dà l'impressione di soggiacere a ogni episodio e personaggio, non sia lì ad articolarne, in qualche modo, la struttura. Sospetto avvallato dall'influsso evidente, sul modo narrativo di Prichard, del Joyce di *Ulysses*. Tanto più che la narrazione, in tre o quattro occasioni, è interrotta da inserti di deliziosa prosa poetica in cui compaiono figure epiche, circostanze sovranaturali, la natura si concreta in una forza oscura, potente, e ogni dettaglio linguistico si fa vettore di uno stile tendente al misticismo. È più che plausibile che questi passaggi sollecitino connessioni mitiche e

archetipiche intime al testo. Per esempio, la difficoltà, l'entusiasmo, ma anche le frustrazioni vissute da un essere divino durante la procreazione, così come è intensamente descritta in alcuni di questi inserti, stabiliscono un collegamento con la mamma del bambino e ne accentuano quell'aura divina già attivata dalla venerazione del figlio. Resta il fatto che, in virtù di una simile struttura, riassumere la trama di *One Moonlit Night* non è soltanto impossibile ma, in un certo senso, persino sleale. La serie di aneddoti, alcuni esilaranti, altri tragici, anziché sulla consequenzialità sono infatti ordinati in base ad associazioni casuali di idee. La libertà con cui gli episodi fluiscono dalla sorgente della memoria, tuttavia, sembra muovere verso una direzione tutt'altro che casuale e coincidente con la modulazione di un *climax*. La voce narrativa si trasforma progressivamente in un canto, quindi in un coro e infine, da luogo a una vera e propria catarsi. In chiusura, in seguito a un salto temporale e immediatamente dopo la dolcissima, indimenticabile evocazione della prima esperienza d'amore del protagonista, si è brutalmente scioccati nell'intuire che il giovane, conosciuto come bambino sensibile ed equilibrato fino alla pagina precedente, ha ucciso la ragazza che ha appena amato. Quanto si è letto fino a quel punto, altro non era, dunque, che il ricordo del protagonista e narratore: tornato al paese, probabilmente dopo una lunga reclusione, ammira la luna piena e le lascia guidare pensieri e ricordi, come in un rito sacrificale che, si teme, dia luogo ad un suicidio. Allorché poi, nega di essere stato lui a uccidere la ragazza, con quell'espressione così infantile – "But they were lying when they said that I'd thrown Little Jini Pen Cae into the River" – aggiungendo che comunque la sua memoria non va oltre il momento in cui, inebriato dalle sensazioni, le aveva messo le mani attorno alla gola, in quell'istante e solo allora, si scopre di essere stati informati da un narratore disturbato al pari della mamma e quindi tutt'altro che attendibile. Con questo romanzo, il Prichard modernista sembra aver voluto sviscerare ed esorcizzare, oltre all'angoscioso rapporto con la madre, il sospetto che gli sconvolse l'intera esistenza, e cioè di averne ereditato la follia.

Un simpatico oltre che eloquente tocco di folklore è reso dagli antroponimi. Mitchell, in una nota del tradut-

tore anteposta all'edizione inglese, difende la scelta di conservarli secondo l'usanza gallese di indicare le persone attraverso il mestiere, la zona del paese in cui abitano, la provenienza, o comunque una peculiarità. Si incontrano perciò, Price the School, Will Ellis Porter, Johnny Beer Barrel, Will Starch Collar, Will Policeman, Bob Milk Cart, Grace Ellen Shoe Shop, Mrs Evans Next Door, Lisa Top House, Elwyn Top Row e vari altri. I toponimi, a loro volta, rimandano a colline alte o basse, rosse o nere, punti delle vallate, delle montagne e così via. Con un procedimento per certi versi simile, anche il tempo della narrazione è disgiunto da qualsiasi qualificatore appropriato, e se non erro, non sono mai fornite date precise. Nella loro funzione, le date sono infatti sostituite dall'inaugurazione di un monumento ai caduti, dalla premiazione di Elwyn Top Row al valore militare e dai riferimenti agli scioperi dei cavatori del Sud; in altre parole, da eventi di dominio pubblico, spesso locale, talvolta nazionale. Da parte sua, soltanto in un'occasione il bambino ci mette al corrente della propria età. Eppure, spesso gli episodi iniziano con un'informazione temporale, per lo più un riferimento ad uno degli episodi già narrati. Ad esempio, "The year before The Vicar died", oppure, "After Owen Gorlan got that hiding from Johnny South", e ancora, "after what happened that day when the Wanderers came down from Holyhead to play our Celts in the cup". In questo modo, anziché ordinare il tempo narrativo in un tutto coerente, finisce per confonderlo e per togliere scientificità alla categoria stessa di "tempo". In maniera del tutto simile, presso le civiltà che trasmettono le conoscenze in forma orale, il tempo non è scandito dai mesi o dagli anni, e le coordinate temporali di riferimento sono piuttosto gli eventi memorabili che chiunque ricorda: l'anno del grande raccolto, dell'alluvione, della nascita o della morte del tale e così via. Analogamente, in *One Moonlit Night* l'assenza di date e di un preciso ordine cronologico porta piuttosto a trascendere il tempo matematico e a sostituirlo con quello magico della memoria, dell'oralità, di un'atmosfera incantata in cui il tempo non c'è perché è ovunque, è immanente, è il vero soggetto e il nucleo dianoetico del libro. Proprio lui: il tempo che passa. ■





# India

Pubblicato in lingua originale alla fine degli anni settanta e riapparso tra le 'novità' nelle librerie italiane ad ottobre 2001, *Giochi al Crepuscolo* di Anita Desai riesce ad intrappolare tra le pagine l'affascinante realtà indiana. Qui il ritmo di vita si districa tra gli odori più disparati, i colori vivaci, i molteplici suoni e le elevate temperature. Gli undici racconti sono piccoli frammenti che, alla fine della lettura, creano nella mente del lettore un'immagine unica e speciale dell'India, sono undici microcosmi che conferiscono una visione stereoscopica della realtà. La scrittura apparentemente semplice riesce a penetrare la quotidianità facendo assaporare al lettore il senso profondo della vita privata, delle relazioni familiari e dei movimenti dell'inconscio.

Il titolo dell'opera è l'anello conduttore delle undici microstorie. Il crepuscolo è l'ora della trasformazione e il gioco, anche quello innocente e di puro divertimento caratteristico dei bambini del primo racconto, perde un poco alla volta questa connotazione per acquisire il significato specifico di scommessa su se stessi. Si arriva a mettere in gioco la propria persona in un mondo dove all'improvviso ci si accorge di essere inutili ed incompresi. Il primo racconto, "Giochi al crepuscolo" è così l'emblema della sfida che ciascun protagonista delle storie a modo suo incarna. Qui infatti il lettore entra un po' alla volta nel clima del gioco passando rapidamente da un'eccitazione iniziale ad una presa di coscienza finale da parte di Ravi, il giovane protagonista. Egli, nell'ora del crepuscolo, si trova solo, disteso su un prato a lottare contro 'l'ignominia di essere dimenticato', ammutolito da quel 'terribile senso di insignificanza' che lo attanaglia.

Nei racconti successivi la Desai non scrive più di giochi veri e propri.

Anita Desai,  
*Giochi al crepuscolo*,  
Roma, Edizioni e/o, 2001,  
pp. 184

Loredana Onorato

Il gioco diventa una sorta di scherzo del destino: basta dare una lezione privata, fare una passeggiata nel parco, osservare la superficie di un melone, consegnare uno strumento musicale ad un famoso musicista o sentire la brezza fresca che emana la foresta di una collina, perché la propria vita venga sconvolta per sempre e si tiri fuori il coraggio necessario per scrollarsi di dosso quel pesante senso di insignificanza. È a questo punto che si diventa vincitori ma non nel senso di eroi, perché i personaggi della Desai sonopersonaggi che non vincono. La loro unica forma di eroismo è riuscire a sopravvivere superando le esperienze della vita. Proprio in questa sopravvivenza si nasconde qualcosa di veramente eroico che va celebrato. I personaggi riescono a prendere in mano le redini della propria vita per non essere più trainati ma per trainare e riprendersi quel ruolo che in fin dei conti è da sempre stato il loro.

Di fronte ad eventi particolari i personaggi hanno come una rivelazione e almeno per un attimo si accorgono di vivere intensamente. Essi prendono coscienza della situazione in cui si trovano e vedono da un'altra angolazione persone e cose che li circondano passando da un 'prima' anonimo ad un 'dopo' in cui ci si sente non più un morto tra i morti ma un essere vivo, il vero protagonista della propria vita. Tutti i personaggi della Desai imparano un po' alla volta a vedere il mondo attraver-

so i loro occhi ed è allora che questo mondo viene capito, accettato e talvolta anche apprezzato.

Man mano che la lettura prosegue, il lettore si rende conto che gli undici racconti non sono fine a se stessi. *Giochi al crepuscolo* è colmo di continui richiami (quali il caldo, il crepuscolo e la brezza fresca della sera), di situazioni parallele e di luoghi analoghi come ad esempio il parco che, sia in "Studiando nel parco" sia in "L'accompagnatore" è il luogo dove i protagonisti entrano oppressi dal peso della realtà quotidiana ed escono trasformati.

È però l'ultimo racconto, "Lo studioso e la vagabonda", a trarre le fila dell'intera opera. Ancora una volta prevalgono sensazioni di estraneità e soffocamento e si ha l'impressione di essere rimasti schiacciati da una realtà difficile da capire e che non la si sente come propria. Le parole-chiave vengono pronunciate da David, il marito di Pat. Egli invita la moglie a guardare l'India nella sua totalità, proprio come par fare Anita Desai attraverso gli undici racconti. Bisogna allargare gli orizzonti, imparare cioè a vedere, a osservare. Pat riesce così a trovare il luogo in cui si sente libera e felice, il luogo in cui riesce ad essere se stessa.

Riuscire a sopravvivere è la vittoria che viene celebrata ma è necessario saper cogliere il segno che porta ogni uomo ad aprire gli occhi per capire chi è veramente. È necessario comprendere se si è soddisfatti, se ci si sente come Suno in "Studiando nel parco" 'libero come un principe nei giardini del suo palazzo'. Sembra proprio questo il messaggio degli undici racconti: cercare di sentirsi realizzati e non insignificanti, sentirsi come il venditore di 'gram' al cancello del parco che grida a Suno '[sono] contento di non essere mai andato a scuola, sono un usignolo, vivo in Paradiso...'. ■

Chi ha seguito il percorso narrativo di questa interessante scrittrice ha certamente notato il suo graduale superamento delle problematiche che la avevano impegnata in passato rendendola famosa, le delicate indagini in vari aspetti della condizione femminile. Poiché, come aveva a un certo punto dichiarato in un'intervista era arrivato il momento di una scelta diversa, volendo liberarsi da ciò che aveva chiamato "the stranglehold of women". Ma nel suo ultimo romanzo, da alcuni considerato il suo testo migliore, la vediamo riavvicinarsi sia pure in maniera più organica e convincente che in opere precedenti, al mondo delle donne, donne che appartengono a tre generazioni ma tutte attive al di fuori delle pareti domestiche. Madhu, la protagonista e la narratrice della storia, è una madre relativamente giovane che ha perso l'adorato figlio Adit appena diciassettenne a causa di un'esplosione su un autobus durante i tumulti scoppiati dopo la distruzione della moschea Babri Majid nel 1992. È una donna disperata che non sa più dare un senso alla propria esistenza, anche perché i rapporti col marito erano già da tempo in crisi. In questo periodo di profondo smarrimento un vecchio amico, conoscendo le sue capacità di giornalista, le consiglia di scrivere un testo biografico su una famosa musicista, ormai anziana, basandosi su una serie di interviste che le farà nella cittadina in cui Savitribai detta Bai ormai vive. In questo periodo in cui la protagonista si trova sola a Bhavanipur, ospite di una giovane coppia, lontana dal marito che è rimasto a Bombay, Madhu ripensa e rilegge il proprio passato, il rapporto col padre molto amato, con Munnìe bambina, figlia della cantante di cui per un certo periodo era stata amica, con il marito, con amici e parenti. Il suo sarà un percorso doloroso iniziato con la consapevolezza che davanti all'ira degli dei gelosi della nostra felicità l'uomo non può opporre che dei piccoli rimedi, le devozioni religiose, i talismani, gli amuleti, una battaglia persa di fronte alla "terrible disease of being human, of being mortal and vulnerable." Speculare alla vicenda di Madhu che aveva visto spezzarsi il legame col figlio è quella della cantante che, al contrario, aveva rifiutato la figlia Munnìe che a sua volta aveva scelto la vita convenzionale e monotona della moglie indu, fingendo addirittura di non riconoscere Madhu una volta

Shashi Deshpande,  
*Small Remedies*,  
New Delhi, Viking,  
Penguin India,  
2000, pp. 324

Alberta Fabris Grube

incontrata per caso. Mentre sarebbe stata Hasina, la nipote di Ghulaam Saab, suonatore di tabla e amante di Savitribai a continuare l'opera della vecchia artista affascinando, benché musulmana, il pubblico che affollava il tempio locale dedicato alla dea Bhavana in un concerto per ricordare l'antico maestro della donna che aveva osato sfidare la società dedicandosi all'arte. Come del resto aveva fatto Leela, la zia di Madhu, attivissima in campo politico e sindacale che aveva scelto di occuparsi dei diseredati vivendo negli *slums* cittadini.

In questo testo, abilmente costruito nell'alternanza tra passato e presente, tra riflessioni di carattere filosofico o per lo meno meditativo e rievocazioni felici di personaggi e di ambienti, ritroviamo certamente motivi tipici di tutta la produzione letteraria della scrittrice: l'interesse per la condizione femminile più difficile un tempo che oggi, il ruolo della religione, le problematiche affrontate da chi scrive in maniera professionale e soprattutto l'insistenza nello scandagliare quello che un critico ha chiamato "this interesting saga of human bonds and bondages", la trama dei legami che possono diventare veri e propri vincoli condizionanti nell'ambito complesso delle relazioni familiari. Ma rispetto ad opere precedenti, pur straordinariamente riuscite, quali *The Dark Holds no Terror* o *That Long Silence*, mi sembra che questi elementi siano meglio fusi, il discorso si sia fatto più ampio e venga meno quel senso un po' claustrofobico così evidente in alcuni testi della scrittrice. Basta pensare alle pagine dedicate al ruolo della musica, fondamentale per Bai che aveva sacrificato una vita rispettabile e affrontato le critiche di una società che mal tollerava chi trasgrediva le regole, per diventare una grande artista, ruolo che sembra affascinare altri scrittori dell'India contemporanea da Vikram Seth con il suo *An Equal Music* (1999) a Salman Rushdie con *The Ground Beneath her Feet* (1999).

E a quelle bellissime riflessioni sull'arte dello scrivere, in particolare quando si voglia impegnarsi nella biografia di una persona complessa come Bai. Raccontare la sua vita in ordine consequenziale era impossibile perché nemmeno noi vediamo così le nostre. "We see our lives through memory and memories are fractured, fragmented, almost always cutting across time. ... Like fiction writers, like historians, the teller of a story needs to construct a plausible narrative. How else do you connect but by imagining?" I fatti, gli avvenimenti sono immobili; massi disseminati lungo il percorso del nostro passato. Quello che cambia è il modo di vederli e di interpretarli per cui lo scrittore può essere paragonato a colui che aziona il gioco delle luci in un teatro, alterando a seconda dei momenti l'aspetto dei danzatori sul palcoscenico. Scoprire la vera Bai era impossibile perché in lei coesistevano diverse personalità, quella della bambina viziata, dell'anticonformista, dell'artista di successo. Era insomma come un palinsesto dai vari strati sovrapposti l'un l'altro, tutti presenti, nessuno cancellato. Così come è un palinsesto la vita della protagonista che ripensando agli anni trascorsi, interpretando momenti importanti e non della sua vita, personaggi che erano stati in contatto con lei, riesce alla fine a venire a patti con la sua disperazione, ad affrontare il caos, a dare un senso e una forma coerente alle immagini spezzate, alle vaghe forme dei suoi ricordi, al di là del fatto reale della morte di Adit, avvenuta un anno prima. Forte della sua esperienza fuori dall'ambiente domestica, la protagonista decide di tornare dal marito per vivere e ricordare insieme, perché i morti vivono nei nostri ricordi:

How could I have ever longed for amnesia? Memory, capricious and unreliable though it is, ultimately carries its own truth within it. As long as there is memory, there's always the possibility of retrieval, as long as there is memory, loss is never total.

E il libro si conclude con un accento di speranza con Madhu che sembra aver finalmente trovato il bandolo della matassa, la forza di continuare a vivere, ricuperando e dando un senso a frammenti del suo passato, piccoli ma indispensabili rimedi per superare l'irreversibilità della separazione e della morte. ■

Alberta Fabris Grube è una delle più attente studiose italiane di letterature postcoloniali. Indiana della prima ora, non ha mai cavalcato le mode del momento, ma ha continuato nell'arco di due decenni a esplorare due tematiche fondamentali: il rapporto tra l'Europa e il mondo orientale e la scrittura femminile. Nel volume che ora esce per i caratteri di Supernova, l'approfondimento cui la studiosa ha dedicato tanta parte della sua attività trova finalmente una giusta collocazione: da tempo si attendeva, infatti, che ai suoi saggi finora apparsi su riviste specializzate facesse seguito uno studio organico, dedicato, come il sottotitolo del presente lavoro indica, tanto alle produzioni 'indiane' di autori inglesi (soprattutto sette-ottocenteschi) quanto agli scritti in inglese di autori indiani (scelti ancora una volta, con grande coerenza, non tra i best-seller che oggi riempiono gli scaffali delle nostre librerie, bensì tra le opere degli "altri narratori, meno di rottura, ma che hanno dato un loro importante contributo alla conoscenza in Europa di questa nuova letteratura" (p. 11)). Così, anche se analisi estremamente interessanti dal punto di vista storico e sociale sono dedicate ai viaggiatori indiani in Europa nel settecento e, più avanti, alle opere narrative di autori come Mulk Raj Anand, Manohar Malgonkar e Kushwant Singh, sono però le donne a farla da padrone nel libro di Alberta Fabris Grube.

Si parte con le lettere settecentesche di Elisa Fay e Jemma Kindersley che, in viaggio in India, inviano resoconti epistolari sul mondo esotico che si apre dinanzi ai loro occhi. Per sottolineare come soprattutto la Kindersley scriva, "con l'intenzione di illustrare a chi era rimasto in patria non tanto [...] l'aspetto del paese, i suoi paesaggi e i suoi monumenti, quanto la sua storia e le caratteristiche della sua società" (p. 44), non solo vengono riportati brani significativi dalle lettere, ma ne viene anche fornito un intelligente commento.

Un intero capitolo è poi dedicato a Flora Annie Steele, dalla Fabris Grube definita "una straordinaria *memsahib*". Anche in questo caso, per mettere in evidenza in che cosa consista la 'straordinarietà' della Steele, la studiosa veneta offre un accurato esame della biografia e delle opere della scrittrice anglo-indiana, in cui trovano posto tanto l'analisi dettagliata del suo romanzo più importante, *On the Face of the Waters*, quanto curiosità relative alla produzione manualistica della Steele, esemplifi-

Alberta Fabris Grube,  
*I due volti dell'India.*  
Saggi sulla letteratura  
anglo-indiana e indo-inglese,  
Venezia, Supernova,  
2002, pp. 288

Silvia Albertazzi

cata dal *Complete Indian Housekeeper and Cook*, autentico manuale di sopravvivenza domestica per giovani spose inglesi in India. È interessante notare come, pur volendo fornire un ritratto a tutto tondo della Steele, che ne rivaluti la figura di fronte ai lettori del terzo millennio, la Fabris Grube non cada nell'errore di una esaltazione acritica del personaggio e della sua produzione letteraria. Al contrario, dopo aver analizzato nel dettaglio il romanzo storico della Steele, conclude, molto lucidamente, "riconoscendo a *On the Face of the Waters*, lo status di un'opera minore, ma rivelatrice, di uno dei tanti possibili atteggiamenti degli inglesi verso l'India, scritta con l'obiettivo dichiarato di essere imparziale e soprattutto per impedire che il tempo cancellasse il ricordo di avvenimenti tanto dolorosi per tutti." (p. 70).

Del resto, il romanzo della Steele ritorna anche nel capitolo sull'impatto narrativo dell'*Indian Mutiny* del 1957-58. Definito "il miglior romanzo vittoriano sull'insurrezione" (p. 77), *On the Face of the Waters* si trova ad essere riletto accanto a opere di analogo argomento di Trevelyan, Masters, Malgonkar, Singh e Farrell e di altre due donne, entrambe nostre contemporanee: l'inglese M.M. Kaye e l'indiana Kamala Markandaya. Se lo spazio dedicato alla prima è minimo, data la banalità riconosciuta del suo lavoro – cui pure, però, con l'obiettività che le è propria, Alberta Fabris riconosce la capacità di "creare particolari atmosfere [...] e dare il senso di ciò che poteva significare una terra dagli immensi orizzonti" (p. 84) – sul romanzo della seconda, *The Golden Honeycomb*, la studiosa si soffermerà più diffusamente nel capitolo dedicato alla rappresentazione narrativa dei principati indiani, dove sarà posto a confronto con *Private Life of an Indian Prince* di Mulk Raj Anand e *The Princes* di M. K. Naik. Del resto, la lettura di un testo femminile di seguito a uno maschile di analogo argomento è già presente nel capitolo sul crepuscolo del mondo musulmano, dove *Twilight in Delhi* di Ahmet Ali viene posto a

confronto con *Sunlight on a Broken Column* di Attia Hosain. Qui la Fabris Grube ha modo di sorprendere il lettore con la sua conoscenza della realtà culturale musulmana, lavorando su una delle autrici a lei più care, di cui non prende in esame solo il romanzo che le ha dato la fama, ma anche le bellissime – e ai più sconosciute – *short stories*.

Anche trattando della tragedia della spartizione tra India e Pakistan, accanto a testi ormai classici come *Train to Pakistan* di Singh e *A Bend in the Ganges* di Malgonkar, la Fabris non manca di inserire un'opera femminile, il più recente *Ice-candy Man* di Bapsi Sidhwa, per dimostrare come tutte le opere ambientate al tempo della *Partition* siano accomunate "da un forte senso di pietà nei riguardi di tutte le vittime indipendentemente dalla loro affiliazione religiosa e di smarrimento davanti all'insensatezza di queste manifestazioni d'odio che continuano a tormentare il nostro presente." (p. 174).

Gli ultimi tre capitoli del libro sono dedicati ad altrettante scrittrici care alla Fabris Grube: la più volte citata Markandaya, Anita Desai e Shashi Deshpande. Già oggetto di saggi e articoli nel corso del tempo, le tre autrici vengono qui esaminate nell'arco della loro carriera complessiva, di cui si tenta un bilancio. Mentre la sensibilità critica femminile di Alberta Fabris Grube ha modo di esplicitarsi al meglio, è interessante notare come ancora una volta l'amore per i soggetti della sua analisi non le impedisca di considerarne i limiti e i difetti. Così di Anita Desai viene messo in discussione il grigiore delle opere della maturità insieme allo "stile lontano dal ricco tessuto di immagini, dal senso del luogo che aveva caratterizzato le opere più conosciute di questa interessante romanziera" (p. 237), mentre della Deshpande si sottolinea la "straordinaria volontà di capire e far capire cosa sta succedendo nella sensibilità e nel modo di reagire di molte donne" (p. 271), pur riconoscendo che qualcuno può anche rimproverarle "una certa ripetitività". Proprio su Shashi Deshpande si chiude il bel volume della Grube, nell'identificazione di tutte le donne del mondo con le sue protagoniste, che cercano di spezzare un silenzio "che troppo spesso caratterizza ancora oggi le nostre vite soprattutto nei rapporti con gli altri, e in particolare con gli uomini da cui spesso non ci è dato essere ascoltate perché per molte di noi è impossibile o è inutile gridare" (ivi). ■

Il giovane scrittore pakistano Mohsin Hamid in Italia ha avuto un discreto successo con il suo romanzo d'esordio *Moth Smoke*, tradotto in italiano con il titolo *Nero Pakistan* e recensito anche su quotidiani a larga tiratura. Un particolare che salta agli occhi in queste recensioni è il continuo paragone con Salman Rushdie, comprensibile, se consideriamo che i lettori di queste testate conoscono, almeno per sentito dire, il nome dell'autore di *Midnight's Children*, ma non giustificabile, visto che Mohsin Hamid ha dichiarato di non amare le opere di Rushdie e di volere percorrere una strada letteraria completamente diversa. Infatti *Moth Smoke* non ci offre personaggi fantastici come Saleem Sinai oppure, visto che qui si parla di Pakistan, come "il figlio di tre madri" Omar Khayyam, attorno al quale ruota la vicenda di *Shame*. I protagonisti del romanzo di Hamid sono il ritratto dei figli dell'alta borghesia pakistana: guidano fuoristrada, fumano hashish, partecipano a feste esclusive e vengono mandati a studiare all'estero. Così appaiono Aurangzeb (detto Ozi) e sua moglie Mumtaz, giovane coppia di "belli e dannati" appena tornati dagli Stati Uniti, dove Ozi si è laureato in legge e ha fatto carriera in uno studio affermato. A Lahore (dove è ambientato il romanzo) si occupa di "money laundering", mestiere che consiste in "take dirty money and make it look clean" (p. 186). Fra loro si interpone Darashnikoh (detto Daru), amico d'infanzia di Ozi che diventerà amante di Mumtaz. Subito all'inizio della storia Daru viene licenziato dalla banca dove l'aveva sistemato il corrotto padre di Ozi e da qui inizia la sua parabola discendente. Leggendo *Moth Smoke* tornano alla mente romanzi minimalisti americani come *Less than Zero* di Bret Easton Ellis e *Bright Lights, Big City* di Jay Mc Inerney, dove i protagonisti fanno parte dell'alta borghesia californiana e new-yorchese e passano il tempo fra ville di Beverly Hills e discoteche esclusive. Il personaggio di Daru assomiglia soprattutto al protagonista del romanzo di Mc Inerney: entrambi hanno perso la madre, entrambi hanno problemi sul lavoro, entrambi frequentano una classe sociale alla quale non appartengono, trattano male le persone che non considerano "all'altezza" (un esempio è il comportamento di Daru nei confronti del suo servitore Manucci) ed entrambi sono dipendenti dalle droghe (prima hashish, poi eroina, per Daru e cocaina per il protagonista del romanzo ame-

Mohsin Hamid,  
*Moth Smoke*,  
London, Granta Books,  
2000, pp. 247

Susanna Ghazvinizadeh

ricano). L'America è molto presente nel romanzo di Mohsin Hamid non solo a causa di queste analogie, ma anche nei desideri dei suoi personaggi: essi sono dei *mimic men* che, anche quando sono in Pakistan, vorrebbero essere in America ("Forget you're Over Here! Pretend that you're Over There." p. 79). Tutto questo potrebbe essere attribuito al fatto che anche Hamid, come i suoi personaggi, ha studiato negli Stati Uniti e inoltre, la frequentazione dei corsi di *creative writing* in quelle università potrebbe avergli fornito gli strumenti per scrivere un romanzo con un impianto narrativo minimalista. Ma il Pakistan è molto più presente nel romanzo di quanto non lo sia l'America: è vero che le canzoni ascoltate dai personaggi sono dei *remix*, ma sono versioni *remixate* di brani pakistani, così come la Storia del Pakistan è onnipresente in *Moth Smoke*, a cominciare dal prologo, per finire con l'epilogo. Il prologo e l'epilogo del romanzo sono costruiti attraverso dei passi presi dalla storia di Shah Jahan, l'imperatore moghul che regnò sull'India dal 1628 fino al 1658 e che costruì il Taj Mahal. Due dei suoi quattro figli, Aurangzeb e Darashikoh, si fecero guerra per ottenere il controllo dell'India e alla fine Aurangzeb tagliò la testa a Darashikoh. In questo modo scopriamo quali sono i modelli storici scelti dall'autore per rappresentare i suoi personaggi, sembra quasi che Hamid voglia suggerire di non perdere mai di vista la Storia mentre si legge il suo romanzo. L'amicizia fra i padri dei due protagonisti nasce sul fronte della guerra del Bangladesh e l'inimicizia fra l'India (che non è mai chiamata con il suo nome, ma con la perifrasi di "our neighbour") e il Pakistan è evocata fino all'epoca in cui si svolge la storia, vale a dire nell'estate del 1998, quando iniziarono i test nucleari. La situazione sociale pakistana è ben visibile mano a mano che si legge il libro: torna alla mente proprio Salman Rushdie quando scrive che in Pakistan "wherever I turn there is something of which to be ashamed". Daru non riesce a trovare un lavoro perché non ha conoscenze

abbastanza altolocate ("Unless you know some really big fish, and I mean someone whose name matters to a country head, no one is going to hire you." p. 53) e perché non possiede un titolo di studi conseguito all'estero ("They say I don't have a foreign degree or an MBA and they haven't given me an interview." p. 53). Per problemi di soldi Daru non può né andare a studiare all'estero, né terminare in patria il suo PhD in economia, pur essendo uno studioso brillante: per citare il Mc Inerney di *Bright Lights, Big City*, è suo destino ingrossare le fila della "confraternita delle promesse mancate". La "vergogna" del Pakistan consiste anche nell'enorme corruzione che pervade il paese, corruzione così giustificata da Ozi: "People are robbing the country blind, and if the choice is between being held up at gunpoint or holding the gun, only a madman would choose to hand over his wallet rather than fill it with someone else's cash". (p.184) Ed è ancora Ozi ad affermare che: "People are pulling their pieces out of the pie, and the pie is getting smaller, so if you love your family, you'd better take your piece now, while there's still some left. That's what I'm doing. And if anyone isn't doing it, it's because they're locked out of the kitchen." (p. 185) Ad essere "locked out of the kitchen" sono coloro che non possono usufruire di un bene primario per il Pakistan: l'aria condizionata. Mohsin Hamid è bravissimo nel sottolineare la differenza fra i ricchi e i poveri del suo paese descrivendo l'importanza del condizionatore d'aria. Un intero capitolo del libro è dedicato a questo argomento, capitolo che l'autore ha intitolato "What Lovely Weather We're having (or the Importance of Air-conditioning)", dove un personaggio minore, il professor Julius Superb, durante una conferenza, spiega che: "there are two social classes in Pakistan.....the distinction between members of these two groups is made on the basis of control of an important resource: air-conditioning" (p. 102). È molto efficace anche il passo in cui il servitore di Daru è convinto che il condizionatore propaghi aria calda, proprio perché egli, in quanto povero, ne conosce solo la "parte sbagliata": "The first time he saw one (il condizionatore d'aria) jutting out into the street from the wall in the old city, he walked up to the noisy box and was amazed at the blast of hot air it sent straight into his face." (p. 109) I fondamentalisti islamici (qui familiarmente chiamati "fundos") sono solo delle comparse

in *Moth Smoke*: li incontriamo all'inizio del romanzo, quando fermano Daru per verificare se egli abbia bevuto e verso la fine, quando uno di loro cerca di fare proselitismo. Lo scrittore sembra suggerire che se si è ricchi e corrotti si può anche vivere in un paese a regime teocratico, poiché

anche i capi di questo regime sono corrotti e prontissimi a chiudere un occhio se ben ricompensati. È Daru l'io narrante di questo romanzo, ma lo scrittore ogni tanto ci permette di seguire la storia attraverso gli occhi di altri "testimoni" e in questi momenti Mohsin Hamid non riesce a

creare un lessico che differenzi le voci dei singoli narratori. C'è una frase di *Shame* di Salman Rushdie che potrebbe essere posta come epigrafe a *Moth Smoke*, poiché ne riassume perfettamente il contenuto: "You can get anywhere in Pakistan if you know people, even into jail." ■

Raj Kamal Jha, al suo debutto letterario, sceglie la coperta azzurra del titolo come il filo rosso di tutta la narrazione, e cioè del percorso attraverso la vita del protagonista. La stessa coperta che riscalda il sonno della sua tenera nipote, venuta al mondo da appena un giorno, aveva, a suo tempo, acceso la fantasia e animato i giochi suoi e di sua sorella, i loro sogni dai vividi colori, tanto lontani dalla grigia realtà oltre la porta chiusa della camera, da quella Calcutta sporca, rumorosa, alienante, soffocante.

Così tra spazzatura e gatti randagi, tra campanelli di tram e nebbiolina notturna, il protagonista si abbandona alla memoria e sfoglia le pagine della propria vita, dall'infanzia a quella stessa notte, dando, forse per la prima volta, uno sguardo lucido. Ci parlerà allora dei suoi momenti più dolorosi e di quelli più belli, di quelli agghiacciati e di quelli appassionati, dipingerà con precisione quello che sono per lui amore e morte. E quella Calcutta di cui è figlio, complice, nemico ed amante, domattina lo rinnegherà ed andrà a cercare qualcun'altro. Perché dopo quella notte egli non sarà più lo stesso.

Tramite una prosa scarna e spezzata, precisa e coincisa, una suddivi-

Raj Kamal Jha,  
*La coperta azzurra*,  
Parma, Guanda, 2000,  
pp. 214

Giusi Valentini

sione interna in sezioni e capitoli, e l'uso sia della prima che della terza persona, l'autore dispone, ordina le istantanee della propria storia, portandoci nel passato, per tornare al presente, per poi condurci a ritroso in un passato ancora più remoto.

Quella stessa casa che lo vede scrivere i racconti perché siano consegnati alla bimba da grande, è stata lo scenario di tutta la sua famiglia: la sorella, il padre, una madre la cui immagine si perde nella memoria di una foto sbiadita. Sono proprio i nomi dei membri della famiglia che danno il nome alle sezioni del libro. Una famiglia che lui, ormai uomo di mezza età e con 'la pancia che deborda dalla cintura dei pantaloni', non è riuscito a costruire, nonostante fosse stato fin da piccolo uno dei suoi sogni più grandi: sognava di evitare a suo figlio tutte le brutture dalle quali non era stato protetto, ma costretto a

vedere, a vivere. Ed ora che è chiamato ad affrontare tutto questo, ad essere padre a sua volta, ha paura, paura di sbagliare, paura di guardare nell'abisso scuro della sua solitudine, del suo dolore, di se stesso.

I personaggi della storia e gli ingredienti della trama sono molti, dalla passione alla violenza, dall'amore alla morte, con accenti di forte sensualità, scene crude e brutali, quasi pulp. I colpi di scena, forse eccessivi, stridono nella continuità essenziale del linguaggio. Il finale, anticipato una decina di pagine prima, vorrebbe essere risolutivo. Oltre che scioccante. Gli equilibri vengono ristabiliti, ma, a mio avviso, non per la rivelazione in sé, bensì per effetto di una sorta di seduta psicanalitica lunga una notte, lunga un romanzo.

Una narrazione coinvolgente, un ritmo serrato, uno stile accattivante, una descrizione lucida dell'ambiente circostante. Forse però l'autore pecca di sensazionalismo: la successione dei colpi di scena sembra finalizzata a suscitare reazioni violente, come se avesse subito la contaminazione dello stile occidentale hollywoodiano, con il risultato di impedire un'autentica empatia con il protagonista, di cui peraltro non sapremo mai il nome. ■

*The Body*, l'ultimo libro di Hanif Kureishi, prende nome dalla novella in apertura così come dal leitmotiv tematico del corpo presente anche nelle sette 'story' che seguono.

Kureishi, conosciuto per il suo eclettismo formale e stilistico, sperimenta in *The Body* il realismo surreale come già aveva tentato in alcune short story contenute nelle prime raccolte *Love in a Blue Time* e *Midnight All Day*. Quelle esperienze precedenti lo hanno certamente esercitato per poi favorirlo nel comporre questa novella, più lunga e complessa, che racconta di alcuni mesi della vita di Adam da Newbody. Il protagonista si sottopone a una operazione chirurgica miracolo-

Hanif Kureishi,  
*The Body*,  
London, Faber and  
Faber, 2002, pp. 266

Lorenza Del Vera

sa per cui il cervello viene estratto dal suo corpo per essere trasferito in quello di un giovane da lui scelto in precedenza in una sorta di 'camera dei corpi' all'interno della clinica specializzata dove avviene l'intervento. La creatura che ne nasce, il Newbody

appunto, racconta in prima persona le proprie vicende e i propri sentimenti: dalla tristezza per l'abbandono della famiglia durante i mesi 'sabbatici' all'emozione di lasciare le proprie membra malconce alla soglia della vecchiaia per le fattezze di un giovane bello, aitante e ricco, dalla meraviglia di esperire dall'interno il punto di vista di una persona diversa dal proprio essere al senso di straniamento tra corpo e mente che questo comporta. L'intreccio degli eventi si dipana linearmente ma è interrotto di continuo dalle riflessioni, dai ricordi e dai confronti tra passato e presente da parte di Leo Raphael, nome che Adam si è dato come replicante ibrido. La



narrazione in prima persona fa sì che il lettore si senta prima coinvolto nelle esperienze 'solari' dell'eroe, poi sconvolto dal finale tragico che giunge pressoché inaspettato, non fosse per alcuni indizi premonitori che il narratore dissemina nel corso della narrazione. La parte intellettuale di Leo Raphael, vale a dire Adam, a poco a poco si rende conto di voler tornare nel corpo ed alla vita originaria. Proprio nel momento di questa rivelazione, Leo Raphael – Adam scopre che un Newbody vuole derubarlo del suo corpo così fortemente da sacrificare senza indugio anche la sua anima. La paura atavica della morte mette in fuga Leo Raphael che rientra a Londra e va alla ricerca della clinica dove fare l'operazione per rientrare in sé. Questa però sembra svanita nel nulla, cosicché Adam rimane rinchiuso, suo malgrado, nella forma del giovane, gabbia dorata che lo costringe ad una fuga eterna dal suo persecutore.

Questa novella apparentemente di semplice lettura è di fatto sottesa da una gran quantità di temi la cui qualità simbolica/metaforica/allusiva è in aperto contrasto con il realismo della forma, la verosimiglianza della dimensione spazio-temporale, ... Adam, come il suo nome ci invita a pensare, rappresenta l'Uomo, un adulto qualsiasi che, raggiunta la mezza età, riesce a vedere sia l'inizio che la fine della propria vita e vuole trarne delle conclusioni. Sono molti gli ambiti della propria esistenza che prende in considerazione: il lavoro di scrittore ed artista, la famiglia e quindi il suo ruolo di marito e padre, il suo divenire anziano nel mondo contemporaneo, dove il ideale supremo è quello della visibilità (vedi l'immagine ricorrente anche nelle 'stories' della TV) che valorizza solo le persone belle, giovani, sane e quindi sostituisce l'etica, la spiritualità, la politica, la cultura e la vera comunicazione con un'estetica della uniformità, della convenzionalità, perfetta ma anonima e senza vita (i replicanti, che richiamano sia quelli del film *Blade Runner* che quelli del romanzo *A Brave New World*, sono chiamati Newbody, ma sono di fatto dei Nobody o 'bodies alone'). Inoltre diventare un replicante gli consente di cambiare prospettiva, di liberarsi dalla sua parte 'accidentale', contingente e quindi analizzare la sua sostanza umana, universale. Si affacciano allora temi di più ampia portata, quali le aspirazioni dell'uomo e la sua ricerca del senso della vita, il desiderio di immortalità, l'umanità scoperta proprio nello sperimentare la vicinanza della morte, la indivisibilità di anima e corpo, di eros e tanatos, infine, l'istin-

to di violenza e ribellione epica del novello Frankenstein al delirio di onnipotenza del dottore-creatore per cercare la propria identità frantumata e dispersa, un passato per dare senso alla vita presente.

In 'The Body' Kureishi mette in scena le inquietudini dell'uomo in una parabola surrealista ma nemmeno troppo inverosimile, senza peraltro tralasciare le tematiche a lui care, quali il rapporto con l'altro da sé – sia esso uomo, donna, omosessuale, nero, bianco o ibrido, giovane o anziano, ricco o povero- e l'influenza su di esso delle rivoluzioni (anni 60 e 70) e reazioni (anni 80) storiche e delle relative conseguenze sulla struttura sociale in generale (ad esempio, la libertà sessuale e nell'uso della droga, lo sviluppo della psicologia) e in particolare dell'economia domestica (ad esempio, la decadenza del patriarcato a favore del femminismo e quindi il matrimonio e il divorzio, il nuovo rapporto tra coniugi e tra genitori e figli), sulla cultura (ad esempio, la musica, la cultura di massa, la divisione tra intellettuali e 'doers', 'getters') ed infine sulla politica. Questi costituiscono il filo rosso che unisce 'The Body' alla produzione precedente dello stesso autore, come anche alle sette 'story' che seguono, alcune dallo stesso sapore surrealista, altre che rientrano nel realismo quasi naturalistico tipico del genere, acceso da una continua ironia amara ed insieme divertente.

'Hullabaloo in the Tree' racconta del tentativo rocambolesco del protagonista di recuperare il pallone dei propri figli tra i rami di un albero. L'evento comico lo porta a riflettere malinconicamente sulle difficoltà, fisiche e non, della mezza età e sulle responsabilità della sua famiglia 'allargata'. Il godibilissimo spaccato nella vita quotidiana di un padre assurge così a riflessione sui cambiamenti nelle relazioni tra i due sessi e nei ruoli familiari, la conseguente crisi della mascolinità nell'età contemporanea a causa della rivoluzione femminista.

'The Real Father' ruota attorno a questi stessi temi individuabili nel rapporto problematico di un padre con il proprio figlio e sua madre, accompagna del protagonista.

'Face to Face with You' recupera l'immagine dello specchio per tracciare una parabola surrealista sulla identità, sulla unicità dell'individuo di converso alla omologazione cui i condizionamenti e le convenzioni sociali possono condurre. Se 'The Body' fantastica sui connotati fisici pret-à-porter, questa 'story' è la sua controparte nel senso più ampio di stili di vita,

pratiche interiori e comportamenti stereotipati, 'clonati'.

In 'Goodbye, Mother' la stessa problematica è impersonata dal protagonista che si definisce 'hollowman'. Questo adduce a responsabile della sua mediocrità non solo il monopolio estetico ed etico della società, ma soprattutto l'ambito familiare, in particolare la distanza fisica ed emotiva della madre che alla vita vera ha preferito quella falsa e patinata della TV.

In 'Remember This Moment, Remember Us' due genitori diventano consapevoli proprio dell'importanza dell'amore familiare per la crescita del loro figlio nel momento in cui gli vogliono dedicargli un lascito 'telematico'.

Solo due 'story' si occupano esplicitamente del motivo che ha reso celebre Kureishi, vale a dire il rapporto con 'l'altro' in senso etnico. 'Straight' riporta la trasformazione dell'antieroe dopo un evento comico ma epifanico. Disgustato da una vita piena di dissipazioni, ma vuota di amore e senso, Brett riscopre la propria umanità nel contatto con l'altro da sé, un tassista nord africano umile ma spiritualmente ricco.

'Touched' nasconde significati più ambigui e complessi, a partire dal titolo. Si riferisce al protagonista adolescente che viene *toccato* emotivamente dalle prime esperienze d'amore e sesso che avvengono *toccando* fisicamente la cugina indiana. Il ragazzo viene a sua volta *toccato* da una donna cieca di mezza età. Questa avidamente cerca il *contatto* con l'altro, ma l'unico che le si avvicina nonostante o forse proprio in virtù del suo handicap fisico è Ali. Di fronte a lei infatti, che non distingue il colore della pelle e le fattezze da indiano del protagonista, le distinzioni etniche perdono qualsiasi valore. In 'Touched' sono riconoscibili altri temi riconducibili al postcolonialismo, come il senso contraddittorio di estraneità ma anche di appartenenza degli immigranti sia alla cultura di origine che a quella di adozione, quindi l'ibridismo e la capacità che questo comporta di vedere i pregi, difetti e somiglianze tra le due comunità, i pregiudizi etnici, ...

Quest'ultima opera evidentemente riprende motivi già visti in Kureishi. 'The Body' però li considera da più punti di vista, possibilità che gli viene data dalle 'short story', e li unisce in un insieme organico e certamente meno malinconico e amaro di *Love in a Blue Time* e *Midnight All Day*. Inoltre la capacità dell'autore di trattare temi di cocente attualità, ma anche di facile identificazione 'incolla' il lettore alla pagina. ■

Questi due volumi, in qualche modo complementari, affrontano le problematiche del maschile e del femminile al di fuori del paradigma critico anglo-americano dei *gender studies*, anche nel suo versante postcoloniale che proprio in India ha trovato numerosi epigoni. Sono due volumi polifonici dei quali si può rendere conto attraverso una sintetica e giocoforza limitata illustrazione dei singoli contributi o delle tematiche principali.

Il volume più originale è senza dubbio quello dedicato alle mascolinità. Non solo perché negli studi di genere è stato il femminile a prevalere, ma perché i contributi spaziano nel tempo e affrontano la questione da punti di vista disciplinari diversi. Gli indologi Stefano Piano e Mario Piantelli analizzano fonti mitologiche tradizionali, l'uno per problematizzare l'interpretazione data da Wendy Doniger della castità del dio Shiva, l'altro per indagare un personaggio del Mahabharata, il re Janak, nella sua dimensione definita ironicamente di "maiale sciovinista".

Venendo al presente, gli antropologi Filippo e Caroline Osella affrontano il ruolo del pellegrinaggio come componente della costruzione dell'identità maschile attraverso un lavoro sul campo compiuto nello stato del Kerala. Alessandro Cisillin presenta il caso della tradizione veerashaiva, la cui tradizione teologica alternativa all'induismo bramino si configura anche nella rinuncia alla funzione mediatrice di una divinità femminile e alla sussunzione delle sue prerogative da parte di membri maschili, in un meccanismo che complica le consuete divisioni castali.

Le identità sessuali "alternative" sono l'oggetto dei saggi di Alberto Pelissero, che indaga la figura di Arjuna come eunuco nel Mahabharata, e di Corrado Micheli che offre una panoramica dei nuovi spazi di genere e la rappresentazione dell'omosessualità maschile nella letteratura e nelle arti visive contemporanee. Nella sezione dedicata all'"eroe", i due Osella si cimentano con il cinema popolare malayali dove riscontrano due prota-

*Discussing Indian Women Writers. Some Feminist Issues*, ed. by Alessandro Monti and R.K. Dhawan, New Delhi, Prestige Books, 2002, pp. 294

*Hindu Masculinities Across the Ages: Updating the Past*, ed. by Alessandro Monti, Torino, L'Harmattan Italia, 2002, pp. 271

Shaul Bassi

gonisti indiscussi, attori i cui ruoli standard ricordano al lettore gli italiani Mario Merola e Nino D'Angelo. Carmen Concilio legge (attraverso Michel De Certau) una novella di Mahasweta Devi come luogo in cui l'eroe maschile, campione dei contadini diseredati, diventa egli stesso luogo utopico di resistenza ai soprusi delle autorità grazie alla sua proteiforme identità e ai poteri magici di cui appare dotato. Gli eroi dell'ultima sezione sono invece di natura completamente diversa, in quanto si tratta di eroi ascetici. Pinuccia Caracchi analizza la figura del santo o yogin come eroe nei testi medievali della tradizione *sant* (componente essenziale del movimento *bhakti*). Alessandro Monti, infine, ci porta nella letteratura di Raja Rao, e poi più indietro a quella di Bankimchandra, trovandovi esempi di uomini santi come emblemi di resistenza.

Il volume *Discussing Indian Women Writers* presenta, più convenzionalmente, una serie di studi sulle scrittrici indiane di lingua inglese, spaziando dalla prosa alla poesia, dal centro ai margini del canone. I curatori esordiscono ricordando che la condizione femminile sta al centro della narrativa indiana moderna fin dalla pubblicazione del primo romanzo in urdu, *The Bride's Mirror* di Nazir Ahmed, e con altre opere in marathi e malayali. Il fuoco della raccolta però è sulla produzione anglofona più recente, a partire da Kamala Markandaya e il suo *Nectar in a Sieve* (1954), secondo una

traiettoria che porta dalle prime voci femminili che descrivono la condizione della donna all'interno della stratificata società indiana fino alle più recenti esperienze delle comunità emigrate negli Stati Uniti (con Meena Alexander e Jhumpa Lahiri), in Canada (Shauna Singh Baldwin), dove la nuova figura della donna emancipata diventa il cardine dei mutamenti sociologici della famiglia indiana. Nel complesso, pur evocando le categorie di "gender" e "femminismo", i contributi (con alcune eccezioni) si situano al di fuori del paradigma anglo-americano dei *gender studies*. Ne è conseguenza positiva il discostarsi da una sorta di canone teorico che spesso si concentra su un numero limitato di esempi letterari, raramente scelti al di fuori della produzione anglofona e francofona, e la capacità di approfondimento storico. Ne è forse limite il non trascurare gli esiti migliori di quel paradigma, recuperati solo in parte ad esempio nel saggio conclusivo di Sivamohan Sumathy, che si occupa di autrici meno note come la poetessa dello Sri Lanka Jean Arasanayagam. Nel complesso il volume permette sia una rilettura di alcune autrici notissime, come Mahasweta Devi, della quale qui si analizza la pièce *Mother of 1084*, Anita Desai, qui rappresentata dal suo romanzo più recente *Fasting, Feasting*, o Kamala Das, della quale si analizzano qui sia la celebre e scandalosa autobiografia, sia l'opera poetica, che Silvia Albertazzi affianca a quella di Eunice de Souza e di Sujata Bhatt per affrontare l'importante tema del corpo e della sessualità. La Partizione è un altro tema ineludibile posto al centro di due saggi che mettono in luce le prospettive letterarie femminili sul trauma originario della politica indo-pakistana. La casa, infine, è al centro della coppia di saggi del curatore Alessandro Monti, che nel contributo iniziale affronta la posizione liminare delle vedove indù, a un tempo incardinate nella famiglia e capaci di una particolare forma di indipendenza, e nella sua raffinata analisi di *Inside the Haveli* di Rama Mehta, il cui protagonista è appunto il Haveli, la sezione femminile della casa. ■

Pur vivendo ormai da molti anni in Canada, nell'Ontario, Mistry anche nel suo ultimo interessante romanzo ambienta la sua storia a Bombay, la sua città natale ora ribattezzata Mumbai, in una famiglia Parsi della media borghesia, l'ambiente che probabilmente meglio

Rohinton Mistry, *Family Matters*, London, Faber and Faber, 2002, pp. 487

Alberta Fabris Grube

conosce e che ritroviamo in altre sue opere, quasi che l'autore che pure ha scelto di vivere altrove, non voglia obliterare le sue radici. Diciamo subito che il libro pur nella scia di testi precedenti conferma le sue qualità di scrittore sensibile sismografo dei movimenti a volte deva-

stanti che attraversano questa piccola comunità, negli anni '90, quando l'atmosfera era meno drammatica di quella dell'Emergency, così magistralmente evocata in *A Fine Balance*. Come si deduce dal titolo il testo verte sulle vicende ora liete ma più spesso tormentate di una famiglia alle prese con il deteriorarsi della sua condizione economica in un paese in cui la corruzione è endemica e in cui non è scomparsa la violenza associata soprattutto ai militanti estremisti del Shiv Sena, partito nazionalista indu. Si apre con i festeggiamenti per il compleanno del nonno e si conclude con quelli per il diciottesimo compleanno del nipote Murad, una struttura circolare che ben si adatta a questo tipo di romanzo intimista. Protagonista principale è appunto il nonno Vakeel Nariman, professore di letteratura inglese in pensione, affetto da morbo di Parkinson, successivamente costretto a letto da una brutta frattura alla caviglia e praticamente immobilizzato. Vakeel è una persona colta, intelligente la cui vita era stata condizionata dall'amore infelice per una ragazza cattolica di Goa; la famiglia lo aveva obbligato a lasciarla per sposare una vedova Parsi con due figli, per impedire che la loro purezza ne uscisse contaminata. Matrimonio infelice, sia per lui, perseguitato dalla continua presenza di Lucy, bambinaia nello stesso blocco di appartamenti e che finisce col perdere il senno, sia per la moglie Jasmin, sia per i due figliastri che non hanno mai dimenticato gli affanni e la morte della madre precipitata per cause non chiare sulla strada dalla terrazza sul tetto. Ed ora mal accettato da Jal e da Coomy che pur di rifilarlo a Roxana, la figlia buona e generosa, fanno addirittura

crollare parte dei soffitti nello spazioso appartamento in cui vivono, sebbene questa viva col marito e due figli in una casa di due stanze. Un senso melanconico della precarietà della vita umana, della inanità di molti nostri sforzi condizionati come siamo da circostanze al di fuori della nostra volontà, sembra essere la nota dominante del libro. Non vengono infatti risparmiate al lettore particolari anche crudi sui problemi fisici di un vecchio malato né i problemi economici che affliggono la famiglia di Yezad e di Roxana, sempre alle prese con i conti che non tornano, o le incomprensioni tra i vari membri di una famiglia pur se tutto sommato unita. Ma al di là di questa pervasiva tristezza, la nota dominante nelle molte pagine di dedicate alla religione zoroastriana, nel suo credo fondamentale, retto pensare, retto parlare, retto agire, poco consone a un paese corrotto quale è l'India, e nei suoi rituali, c'è come sempre in Mistry anche il grande gusto di raccontare, la capacità di cogliere il lato umoristico o grottesco di tante situazioni, di creare personaggi non dico indimenticabili ma certamente ben caratterizzati nelle loro fissazioni, o nelle loro peculiarità. Edul Munshi, convinto di essere un ottimo uomo tuttofare ma che distruggeva qualsiasi cosa si proponeva di riparare, Kapur, l'ingenuo e idealista proprietario del negozio di articoli sportivi dove lavorava Yezad che ancora credeva nella possibilità di una convivenza pacifica tra i vari abitanti di Bombay, e Vilas, lo scrivano pubblico che parlando di un libro sul drammatico periodo dell'Emergency, lo definisce: "a big book full of horrors, real as life. But also full of life, and the laughter and dignity of

ordinary people. One hundred per cent honest – made me laugh and cry as I read it." Come fa sorridere e piangere questo romanzo così coinvolgente per la straordinaria umanità del suo autore abilissimo nel rendere partecipe il lettore alle vicende narrate, ancorché solidamente ancorate all'ambiente Parsi. Infatti il personaggio più problematico, più arduo da definire rimane proprio Yezad, persona amabile, innamorato di sua moglie, attento padre dei suoi due figli, né santo, né eroe ma con un forte senso di responsabilità nei riguardi della sua famiglia e del suocero, che in un periodo particolarmente difficile, entrando nel tempio, attratto dalla serenità che vi aleggiava, riscopre la religione fino a diventare un Parsi rigidamente ortodosso, molto diverso dalla persona gioviale e scanzonata che era stata in passato. Perché fortissimo in questo libro è il richiamo alla precarietà della condizione dei zoroastriani, una minuscola minoranza divisa in vari paesi, destinata probabilmente a scomparire, e con scarse probabilità di essere salvata dal ricorso all'inflessibile ortodossia che aveva rovinato la vita del giovane Nariman e che ora sembra la scelta di vita di Yezad. Ma fortunatamente le pagine dell'epilogo sono affidate alla voce narrante di Jehangir, il fratello minore di Murad, che ripensando alle vicende dei nonni, "a strange jigsaw puzzle of indefinite size" metafora che ci ricorda quella della trapunta a losanghe di varie forme e colori in *A Fine Balance*, consapevole dell'incerto futuro della sua famiglia e di vivere in un mondo che era "a much bigger place, much more complicated, and painful" può tuttavia rispondere all'affettuosa domanda della madre, "Yes" I say. "Yes, I'm happy." ■

Sullo sfondo della complessa interazione tra letteratura indiana in inglese e le letterature scritte nelle altre lingue dell'India, Meenakshi Mukherjee ripercorre nei dieci saggi che compongono la raccolta *The Perishable Empire* la nascita e lo sviluppo del genere del romanzo indoinglese dalla fine del diciannovesimo secolo fino alla fine del secolo ventesimo. Partendo da alcuni esempi, la studiosa indiana ricostruisce una costellazione dinamica fatta di rimandi, influenze più o meno dirette e intrecciate che attraversano le diverse lingue, senza tralasciare di interrogarsi sul peso dell'ambiente e

Meenakshi Mukherjee,  
*The Perishable Empire. Essays  
on Indian Writing in English*,  
New Delhi, Oxford  
University Press, 2000,  
pp. 203

Sandra Huisman

delle situazioni politico-sociali quale forze plasmatiche.

Il primo saggio dal titolo *Nation, Novel, Language* verte intorno alla

genesì del romanzo indiano in inglese alla fine dell'ottocento. "English novels were written in considerable numbers during that period", commenta Mukherjee ma purtroppo "scores of English novels written in the late nineteenth and early twentieth century are virtually forgotten now" (p. 7). Uno degli scopi della raccolta sembra essere proprio il tentativo di colmare tale lacuna. Se l'esempio dell'originale bilinguismo dei bengalesi Bankimchandra Chatterjee e Michael Madhusudan Dutt, o di Govardhanram Tripathi (originario del Gujarat), serve all'autrice per mettere in discussione "a general belief

about culture in colonial India" (p. 9) sulla netta distinzione tra sfera pubblica e privata nella scelta di usare o meno l'inglese, nel secondo saggio, interamente dedicato a *Rajmohan's Wife* (1864) di Bankimchandra Chatterjee, Mukherjee ulteriormente approfondisce e sviluppa le proprie argomentazioni a riguardo. Il terzo saggio invece studia l'evoluzione del romanzo storico di fine ottocento situandolo all'interno della realtà plurilinguistica dell'India e prendendo in considerazione alcuni protoromanzi. Il più interessante dei quali è forse *Govinda Samanta* ovvero *The History of a Bengali Raiyat* (1874) di Lal Behari Day, una saga che narra la vita dei subalterni. Gli altri due romanzi sono *Sanjogita* o *The Princess of Aryavarta* (1902) di K.K. Sinha, un romanzo storico, e *Prince of Destiny: the*

*New Krishna* (1909) di Sarath Kumar Gosh, riflessione filosofica sulle transazioni morali e culturali tra due civiltà. Il quarto saggio della raccolta è incentrato sull'analisi di due romanzi di Krupa Saththianadhan, autrice originaria del Maharashtra. *Saguna, A Story of Native Christian Life* è un romanzo autobiografico, come lei la protagonista è figlia di un bramano convertitosi al cristianesimo (originale a tale proposito il confronto con altri "early Christian novels in India" (p. 82) in marathi, tamil, malayalam o bengali), assieme a *Kamala, A Story of Hindu Life* (1895) è considerato il primo esempio di romanzo di formazione al femminile del subcontinente. Il quinto saggio della raccolta verte attorno alle figure delle poetesse Toru Dutt e Sarojini Naidu e indaga le negoziazioni tra differenti

codici culturali e linguistici rilevabili nelle loro opere; il sesto saggio esplora la duplice carriera in inglese e in bengali di Nirad C. Chaudhuri (Shri Niradchandra Chaudhuri). Il settimo e l'ottavo saggio sono dedicati a *The Shadow Lines* (1988) di Amitav Ghosh e *Haroun and the Sea of Stories* (1990) di Salman Rushdie rispettivamente. Gli ultimi due saggi intitolati *The Anxiety of Indianness e Divided by a Common Language* sono un'articolata riflessione sulle implicazioni culturali e l'importanza dei parametri metropolitani nello sviluppo e ricezione sia in India sia all'estero del romanzo indoinglese, implicazioni che coinvolgono anche le traduzioni nelle diverse lingue dell'India oltre che, fenomeno più recente, il moltiplicarsi delle traduzioni in inglese. ■

Anita Nair è una giovane romanziere che vive nell'India meridionale, a Bangalore, autrice finora di due romanzi, *Un uomo migliore*, (2001) e appunto *Cuccette per signora*, entrambi finemente tradotti da Francesca Diano. Nel primo, ambientato in un piccolo villaggio del Kerala, la scrittrice oltre a creare una serie di personaggi, tipici abitanti di una comunità ristretta che possono ricordarci analoghe figure nell'opera di Narayan, traccia il percorso spirituale di un uomo mediocre, un pensionato cinquantenne melanconico e frustrato, un individuo 'inutile' che attraverso l'amicizia e la comprensione intelligente di uno strano imbianchino, Bhasu lo svitato, supera i limiti della sua natura pavida, condizionata per troppo tempo da un padre dominatore, maggiorenne della comunità di Kaikurussi. In quest'opera la scrittrice rivela una acuta sensibilità nei riguardi delle vite di gente qualsiasi, né ricca, né povera, impegnata in qualche modo a sopravvivere, superando le peculiarità del carattere, i condizionamenti dovuti alla famiglia e alla società, particolarmente pressanti in un paese come l'India, anche l'India contemporanea. Questa capacità di Anita Nair di avvicinarsi ai suoi personaggi, descrivendoli nel loro quotidiano, ritorna anche nel secondo romanzo, sebbene lo sfondo sia diverso, lo scompartimento riservato alle signore, in un treno che viaggia di notte da Bangalore verso il sud. La protagonista, come Mukudam, l'eroe del libro precedente, è una donna non più giovane, il sostegno della sua famiglia, che ad un certo punto, stan-

Anita Nair, *Cuccette per signora* (ed. orig., *Ladies Coupé*, 2001), trad. it. di Francesca Diano, Vicenza, Neri Pozza, 2001, pp. 334

Alberta Fabris Grube

ca del suo ruolo quasi maschile, decide di partire. "Di fuggire. Di staccare la spina. Di correre su un treno che entra in una stazione sferragliando e caracollando." Nubile, dopo la morte improvvisa del padre, si è sempre occupata degli altri, della madre e dei fratelli, facendo metodicamente il suo lavoro di impiegata nell'Ufficio delle Imposte, vestendo senza frivolezze, comportandosi in maniera esemplare, 'inamidata' come i severi sari di cotone che indossava. Ma nel corso del viaggio, inteso naturalmente anche in senso metaforico, in cui viene in contatto con le altre donne dello scompartimento riservato che a loro volta raccontano le loro storie, arrivata a Kanyakumari, l'antico CapoComorin, in un albergo sul mare troverà la forza di ribellarsi al suo opaco destino, accettando un'avventura con un giovane sconosciuto e telefonando a Hari, il ragazzo di cui era stata innamorata nel tempo lontano della sua giovinezza. Quindi pure in questo libro l'elemento essenziale è il percorso della protagonista che, aiutata anche dai racconti

delle occasionali compagne di viaggio, riesce a superare i limiti della sua condizione di donna non più giovane e sola, affermando la propria volontà di vivere. Fondamentali in queste ore notturne sono le 'confessioni' di queste donne della buona borghesia che erano giunte a patti con la loro esistenza, trovando una loro *raison d'être*, ma tutte, salvo due, sposate e quindi inserite nel tradizionale contesto femminile del paese. Dalle loro storie emergono vari tipi di esperienze, da quelle di un'anziana signora sposata da quarant'anni, alla giovanissima Sheela, che osa infrangere certe regole non scritte, preparando la nonna, figura dominante fin quando era rimasta in vita ma ormai cadavere, elegantemente truccata e vestita, come aveva sempre desiderato.

Pur essendo quindi una storia per certi versi parallela a quella di Mukundan l'autrice si pone il quesito di come conciliare ciò che in parte è segnato nel nostro destino, con quanto è determinato dalle nostre pulsioni, della capacità di accettare o di ribellarsi, ed ha una mano singolarmente felice nell'intrecciare pagine più leggere, a volte sottilmente ironiche, rendendo così il volume di piacevole lettura, certamente per un occidentale che può sorridere davanti all'impatto emotivo di un uovo sodo su Akhila, proveniente da una famiglia di solida tradizione bramiana, e quindi rigorosamente vegetariana, e alla dolce vendetta di Margaret, l'insegnante di chimica, che "libera il mondo da una persona che, se lasciata stare com'era, magra, agile ed arrogante, avrebbe continuato a

disseminare dolore per puro godimento", facendo diventare il marito un grassone, grazie alla preparazione di squisiti manicaretti con le vivande di cui era ghiotto. Mentre il discorso si fa quasi tragico nel racconto di Marikolanthu, uno fra parentesi dei più riusciti, figlia di un povero contadino, che dopo una serie di traumatiche esperienze, compreso una stupro, non vuole più accontentarsi di essere come le avevano detto, "una copia dell'originale, un surrogato di padrona di casa, un surrogato di madre, un surrogato di amante."

Come Akhila che decide di avere un'identità tutta sua, di non essere più il prolungamento dell'identità di qualcun altro. Se in questo romanzo il tema portante è quello della vita non vissuta della protagonista che può farci pensare ad analoghe situazioni jamesiane, più calzante mi sembra il richiamo a Shashi Deshpande, la grande scrittrice del Sud, anche lei interessata alla condizione femminile e alle sue frustrazioni. Solo che Anita Nair, nonostante alcuni episodi drammatici, ha una maggiore capacità di sorridere,

facendo come Karpagam "un gran marameo al mondo", imparando a nuotare in una piscina come fa la perfetta Prabha Devi, accettando il fatto che nonostante il cuore delle donne sia simile a un braccialetto di vetro che in un momento di distrazione si spezza, si continui a comparire sperando duri di più degli altri, dimostrando ancora una volta la forza di reagire, la volontà di non lasciarsi abbattere che accomuna molte donne, indipendentemente dalla loro condizione sociale o dall'ambiente in cui vivono. ■

**F**uria, l'ultimo romanzo di Salman Rushdie, non è "il libro più sorprendente e imprevedibile che Rushdie ci potesse dare", come proclama Mondadori nei comunicati stampa. Proprio il contrario: è un libro che si attendeva da più di una dozzina d'anni, e che solo la ben nota vicenda della *fatwa* khomeiniana ha impedito allo scrittore indoinglese di realizzare prima. A me ne parlò lo stesso Rushdie, nel novembre del 1988, a Londra, manifestando il suo desiderio di lasciare un'Inghilterra cui sentiva di appartenere sempre meno (si erano già avute le prime violente manifestazioni contro i *Versi satanici*, e continue minacce anonime l'avevano costretto cambiare numero telefonico diverse volte). Meditava, allora, Rushdie, un trasferimento negli Stati Uniti, cui sarebbe corrisposto, sul piano della scrittura, un cambiamento di orizzonti narrativi e stilistici. Avvertiva la necessità di allargare il proprio universo, di scrivere d'altro, di qualcosa che non avesse più a che vedere con l'India, e che non trovasse più espressione nei modi di quel suo peculiare e barocco realismo magico (ma guai usare questa etichetta in sua presenza!) che lo aveva reso famoso.

Poi, si sa com'è andata. Per tragica ironia Rushdie, che negava a gran voce l'umano bisogno di radici ("un mito conservatore, inventato per mantenerci al nostro posto"), affermando la propria urgenza di movimento, il proprio voler essere migrante fino alla fine dei suoi giorni, si è trovato per un decennio a cambiare incessantemente di luogo, in fuga dalla follia di un'assurda condanna a morte. Soltanto un paio di anni fa, dopo che il governo iraniano ha preso le distanze dalla *fatwa*, Rushdie è riuscito a stabilirsi a New York. E qui ha scritto, proprio come lo immaginava nel 1988, un libro senza India e

Salman Rushdie, *Fury*,  
London, Jonathan Cape,  
2001, pp. 259  
(trad. it. di Vincenzo  
Mantovani, Milano,  
Mondadori, 2002, pp. 342)

Silvia Albertazzi

senza indianismi, senza tracce di *hinglish* (un misto di *hindi* e inglese di cui Rushdie è maestro), senza fuochi d'artificio lessicali, senza acrobazie sintattiche: un romanzo molto più breve dei precedenti, che rifiuta la struttura epica delle sue opere più importanti, nelle quali le vicende dei singoli sono sempre legate a filo doppio con la Storia, e la narrazione si sposta in una sorta di moto perpetuo dal presente al passato, dalla cronaca alla fantasia, dal fatto alla leggenda, dalla realtà alla magia.

*Furia*, al contrario, è un romanzo dell'oggi, una storia del qui (New York) e ora (l'estate del 2000), dove il fascino che gli Stati Uniti esercitano sull'autore (e di cui il suo precedente lavoro, *La terra sotto i suoi piedi*, è la testimonianza più evidente) si traduce in una celebrazione della Grande Mela, terza metropoli cantata da Rushdie, dopo Bombay e Londra. Città di immigrazione e contaminazione, di etnie confuse e mescolanza di razze, come le precedenti, New York, tuttavia, appare a Rushdie luogo di ambiguità ancora più accentuate: a differenza della Londra inospitale e razzista dei *Versi satanici*, New York è metropoli rutilante e affollata dove è possibile tanto ricominciare la propria esistenza quanto perdersi e svanire. E se Bombay, per il Rushdie dei *Figli della mezzanotte* è un microcosmo affascinante all'interno di un macrocosmo,

l'India, che è esso stesso un sogno, New York appare piuttosto isola seducente in un paese di cui, dopo averne subito il fascino, egli ora rigetta un sempre maggior numero di aspetti. Ma soprattutto, mentre a Londra e Bombay, con le loro varieghe moltitudini, le storie individuali finivano per naufragare nel grande mare della Storia collettiva, a New York accade il contrario: ognuno riscrive a suo modo la Storia della metropoli, che scaturisce dalla somma di queste versioni.

Quella che Rushdie offre in *Furia*, dunque, non è che una delle riscritture della storia newyorkese d'inizio millennio: la versione di Malik Solanka, cinquantacinquenne ex-accademico che, dopo aver conseguito guadagni stellari in Inghilterra con la creazione di una bambola sapiente, spaventato dai sempre più violenti attacchi d'ira che lo assalgono, abbandona moglie e figlio per cercare anonimato negli USA. Nel mondo delle persone ridotte a oggetto e delle apparenze divinizzate, Malik si trova a confrontarsi con una ragazza che somiglia in maniera inquietante alla sua bambola e con un terzetto di bambole viventi super-accessoriate che finiscono brutalmente uccise. In un susseguirsi di episodi che vanno dal tragico al faceto, dal *thriller* alla *pochade*, tra omicidi, incesti e pedofilia, sfuriate contro l'America opulenta e capitalista e visioni in pura vena fantascientifica, Malik s'innamora di una giovane talmente bella da provocare disastri con la sua avvenenza ogni volta che appare in pubblico e costruisce dei pupazzi, i re marionette, che diventano talmente popolari da acquistare vita autonoma, fino a venire copiati nelle loro sembianze dai rivoluzionari di un piccolo paese asiatico, nella cui lotta, presto degenerata in regime militare, lo stesso Solanka finisce invischiato, per amore della sua bella.



Il mutamento stilistico di Rushdie è stato identificato in un cambiamento dei numi tutelari sottesi alla narrazione: non più Cervantes, Dickens, Grass, Rilke, Machado De Assis, Sterne, Kipling o Narayan, niente mitologia indiana o greca, e neppure il Corano o le *Mille e una Notte*, ma solo echi e rimandi rigorosamente nordamericani. Solanka sembra uscito dalla penna di Saul Bellow: è un accademico come il prof. Corde; si trova coinvolto in avventure picaresche che ricordano quelle di Augie March; ha l'età e il modo di guardare al mondo di un Mr Sammler o di uno Herzog. La sua ricerca di anonimato nella metropoli ha illustri precedenti tanto nel Wakefield di Hawthorne, che svanisce per vent'anni nella Manhattan ottocentesca, quanto nei tanti personaggi di Paul Auster che, come Malik, di New York amano "l'inarticolata magia delle masse", "questo sentirsi spintonato dalle storie degli altri, questo camminare come un fantasma attraverso una città che era al centro di una storia che non aveva bisogno di lui come personaggio." La *Trilogia di New York* di Auster è più presente in queste pagine che non l'universo di *American Psycho*, anche se, per via degli omicidi seriali, i recensori hanno messo in evidenza soprattutto il debito di Rushdie nei confronti di Eston Ellis.

Eppure, la stessa tematica dei *serial killer* si può far risalire a un'ossessione rushdiana di vecchia data: il motivo dell'angelo sterminatore, figura chiave nel mondo di Rushdie, da *La vergogna* – dove si incarna in una ragazza che compie efferati delitti, oppressa dal peso della corruzione di cui i governanti pakistani non sanno vergognarsi – ai *Versi satanici*, tutto giocato su figure di vendicatori angelici, fino alla *Terra sotto i suoi piedi*, dove la trama del film omonimo di Buñuel viene contrabbandata per cronaca vera. In Rushdie, le azioni di ogni giustiziere – divino o umano – scaturiscono sempre da un'esplosione d'ira funesta: "La vita umana adesso si viveva nel momento prima della furia, quando la collera cresceva, o nel momento durante – l'ora della furia, il momento della belva liberata – o nella scia diroccata di una grande violenza, quando la furia scemava e il caos veniva meno, finché la marea cominciava, ancora una volta, a cambiare." Queste osservazioni di Solanka, che la critica ha voluto leggere, dopo l'11 settembre, come profetiche, potrebbero essere chiose alla situazione pakistana raccontata ne *La vergogna* o a quella inglese dei *Versi satanici*, a suggerire la persistenza di un tema come quello del "furore collettivo, scatenato da una lunga ingiustizia", che attraversa sotto diverse spoglie – qui le Erinni, altrove l'ange-

lo Azraël – tutta la produzione di Rushdie.

La presunta novità di *Furia* non consiste nel carattere premonitore delle invettive di Solanka, ma nella rielaborazione di tematiche care all'autore indoinglese nei toni e nei modi di una scrittura realistica della contemporaneità. La poetica rushdiana, però, è rimasta la stessa, dal primo, misconosciuto, romanzo, *Grimus*, cui si rifà il capitolo dedicato ai re marionette. Narrare è sempre per Rushdie raccontare quella vita che è fatta, come dice un personaggio di *Furia*, di "fili non annodati che pendono dappertutto, e ogni tanto tornano indietro e ti sbattono in faccia". Analogamente, si leggeva già in *Grimus*, nel 1977: "Le storie dovrebbero essere simili alla vita, leggermente sfilacciate ai bordi [...] La maggior parte della vita non ha significato – pertanto è distorcere la vita narrare storie in cui ogni elemento è significante." Torna alla mente l'epigrafe di quello che, nel nostro incontro del 1988, Rushdie indicò come un film fondamentale per la sua formazione, *L'Angelo sterminatore* di Buñuel, appunto: "Se il film che state per vedere vi sembra enigmatico o incongruente, anche la vita lo è. È ripetitivo come la vita e, come la vita, soggetto a molte interpretazioni." Vale la pena tenere a mente queste parole, prima di esprimere giudizi sul nuovo Rushdie. ■

Dopo la storia dell'India moderna in *Midnight's Children* e *Shame*, l'esplorazione del grande tema del Bene e del Male in *The Satanic Verses* e *The Moor's Last Sigh*, la rivisitazione del mito di Orfeo (il canto, l'amore e la morte) in *The Ground Beneath her Feet*, in *Fury* Rushdie si concentra su alcuni aspetti della società contemporanea già accennati nell'opera precedente e affronta il tema della cultura di massa, caratterizzata "dall'imperverare irrefrenabile dei mass media, dal trionfo della virtualità, dall'assordante sovrapposizione di voci e parole ormai dissanguate del loro senso" (Cesare Segre) e dal continuo fiorire di simulacra e feticci.

Se si legge *Fury* in questa chiave (come discorso critico sulla società contemporanea), è possibile individuare nel romanzo numerose tracce di teorie filosofiche e sociologiche del Novecento. Si parla del progressivo accumulo di ricchezza nel mondo occidentale, dell'industria culturale che suscita bisogni e crea valori,

Salman Rushdie,  
*Fury*,  
London, Jonathan Cape,  
2001, pp. 259  
(trad. it. di Vincenzo  
Mantovani, Milano,  
Mondadori, 2002,  
pp. 342)

Viktoria Tchernichova

determinando i costumi degli individui, del crescente ruolo della tecnologia. In questo senso si percepiscono nel romanzo echi delle idee più note di Marx (sull'alienazione dell'individuo), di Nietzsche ("people's eternal need for totems", 37), di Benjamin (sull'apparenza feticistica della merce) e, soprattutto, dei filosofi appartenenti alla scuola di Francoforte (Horkheimer e Adorno, riguardo all'impero dei media visto

come subdolo strumento per la manipolazione dell'uomo).

Il periodo in cui la narrazione si svolge è quello della "disintegrated contemporary reality", segnata dal contrasto tra "the facade of this age of gold, this time of plenty" e "the deepening and widening contradictions and impoverishment of the Western individual", [...] a time of public hedonism and private fear. [...] where people lived such polished lives that the great rough truths of raw existence had been rubbed away" (86), con richiamo anche al racconto centrale della raccolta *East, West* ("At the Auction of the Ruby Slippers").

La *fabula* si evolve intorno ad una serie di viaggi compiuti dal protagonista Malik Solanka (dall'India all'Inghilterra e agli Stati Uniti, con un breve ritorno in India e fuga – prima a New York poi a Londra). Il genere di percorso cui Rushdie sottopone Solanka (simile del resto a quello di Rai, Ormus e Vina in *The Ground*) è ormai un *leitmotif* nelle cri-

tiche mosse alle sue opere (Rushdie viene spesso biasimato per essere troppo 'occidentalizzato', anche se il suo percorso letterario è incentrato sulla figura del 'migrant' che è di grande interesse per gli scrittori e gli accademici 'post-coloniali'.) D'altro canto sarebbe quanto meno sconcertante se in un romanzo dedicato alla "increasingly phoney reality" (7) in cui viviamo, e agli effetti che ha l'industria culturale sull'individuo, mancassero gli Stati Uniti ("a melting pot [where] power and ignorance, if backed up by dollars, became wisdom" (44), [where] civilization's quest [ended] in obesity and trivia" (87), where the exceptional was commonplace as diet soda", 39) e il sistema di Internet ("our brave new electronic world", 186), le cui caratteristiche strutturali sono sfruttate per lo svolgimento dell'intreccio.

Il modo in cui l'informazione narrativa è organizzata rispecchia in parte il funzionamento degli 'hyperlinks'. Il presente della narrazione è costituito dalla vita di Malik Solanka a New York ("a city of half-truths and echoes that somehow dominates the earth", 44), con frequenti "lateral leaps" (186) nel suo passato e in quello dei personaggi che ruotano intorno a lui – un collega polacco dei tempi del college (Krzysztof Waterford Wajda), una giovane di origine serba (Mila Milo), una giornalista Indiana (Neela Mahendra), l'amico Jack Rhinehart (ex giornalista di origini Afro - Americane), solo per nominarne alcuni. Una definizione metanarrativa della struttura di *Fury* potrebbe essere quella di "a skeleton that periodically grew new bones, the framework for a fictional beast capable of constant metamorphosis, which fed on every scrap it could find: its creator's personal history, scraps of gossip, deep learning, current affairs, high and low culture, and the most nourishing diet of all – namely, the past" (190).

Dai "lateral leaps" di cui sopra, è possibile ricostruire il passato di Solanka ed anche il corso degli eventi che lo hanno portato a New York: nato a Bombay nel 1946 (dove trascorre un'infanzia difficile a causa di una madre debole e disattenta e di un patrigno dalle inclinazioni sessuali ambigue), Malik (compiuti i 18 anni) viene inviato a completare gli studi a Cambridge dove, successivamente, intraprende la carriera accademica. Il campo delle sue indagini è quello delle relazioni che intercorrono tra lo stato e l'individuo ("the perennial

problem of authority and the individual", 23) e la questione dell'autonomia individuale in una "industry of controllers" (costituita da politici, medici, psichiatri, preti, mass media, 184). In questo senso il romanzo invita a riflettere da un lato sulla manipolazione esercitata a danno dell'individuo da parte dei centri di potere ("puppet-masters were making us all jump and bray. While we marionettes dance, who is yanking our strings?", 8), e dall'altro su "this age of simulacra and counterfeits, in which you can find any pleasure rendered synthetic, made safe from disease or guilt, a local, brilliantly false version of the awkward world of real blood and guts." (232).

Saturo del mondo accademico, Solanka si dimette dall'insegnamento e si dedica alla creazione di bambole (la figura del "puppet-master" ricorre diverse volte nel romanzo), ideando per ciascuna una storia personale. Di particolare rilievo per lui è Little Brain – un personaggio "genuinely smart" (98), un "questing knowledge-seeker" (16) che viaggia nel tempo per incontrare figure illustri della storia del pensiero (Kierkegaard, Schopenhauer, Galileo, Spinoza, Machiavelli, Socrate) e discutere con loro. Little Brain suscita l'interesse dei media, diventa protagonista di una serie televisiva ("The Adventures of Little Brain") e viene lentamente fagocitata dalla cultura di massa che da "knowledge seeker" la trasforma in un'attrice di media intelligenza, modella e pop-star. Al posto delle discussioni filosofiche subentra l'interesse per (e la sponsorizzazione di) supermercati e palestre.

Sebbene si tratti di un personaggio nato dal "best self and purest endeavour" di Solanka, Little Brain diventa, una volta staccatasi dal proprio contesto d'origine, un "monster of tawdry celebrity" (98), un agglomerato dei valori più alla moda (successo, ricchezza, fama, ma anche ignoranza, apparenza, superficialità) ed un modello di vita per migliaia di giovani: da "its humble beginnings, its years of struggle" a "its triumphant overcoming" (97). Questa trasformazione sembra riflettere le teorie di Adorno secondo cui il sistema, attraverso l'industria culturale, impone valori e modelli di vita, creando vaste zone di consenso.

La metamorfosi di Little Brain in un luccichio senza senso (la "misericordia brillante" di Kant) agisce su Solanka in due direzioni. Da un lato Malik è "compromised by greed": sedotto dalla crescita del proprio

conto bancario, sceglie il silenzio e l'accettazione passiva degli eventi. Dall'altro, cade vittima di un profondo odio verso se stesso e il mondo che lo circonda.

La questione delle scelte e del compromesso con se stessi – i 'Galileo moments' a cui vengono sottoposti quasi tutti i personaggi – rappresenta un altro argomento centrale nel testo: "Ever since Little Brain's censored remarks to Galileo, questions of knowledge and power, surrender and defiance, ends and means, had gnawed at Solanka. Galileo moments, those dramatic occasions when life asked the living whether they would dangerously stand by the truth or prudently recant it, increasingly seemed to him to lie close to the heart of what it was to be human." (188).

Incapace di gestire un matrimonio che va in rovina e di affrontare la sensazione di fallimento e impotenza, Solanka una sera beve troppo e si sorprende chinato sulla moglie e il figlio dormienti con un coltello in mano. Inorridito, il mattino dopo fugge verso l'"America - the great devourer" dove spera "to be devoured", "to lose myself", "to erase myself", alla ricerca, insomma, di "master deletion of the old programme", "amnesia and powerful unknowing".

Durante il periodo che trascorre a New York (segnato tra l'altro da crisi nervose, vuoti di memoria e momenti di ira di cui non sa spiegarsi l'origine), Solanka conosce due donne: Mila Milo (leader di un gruppo di hackers) e Neela Mahendra (una giornalista Indiana). I substrati freudiani che emergono dalla relazione con la prima (Mila vede in Solanka l'incarnazione del padre morto, mentre per Malik la ragazza è l'immagine di Little Brain risorta) accrescono sia il blocco creativo che la furia di Solanka (a questo proposito è da notare la frequente iterazione di "fury", "irritation", "anger", "rage", "ferocity", "vehemence", "hate", "wrath", "bile".) Il legame con Neela riesce in parte a placare l'iracondia del protagonista, che riprende a lavorare, crea nuovi personaggi ed una storia dal titolo darwiniano "Let the fittest survive" (come rimedio al declino della propria civiltà e per contrastare il progressivo allagamento del pianeta Galileo I, lo scienziato Akasz Kronos crea una serie di cyborg che col tempo si evolvono e si ribellano, stanchi di essere schiavi). Il racconto viene inserito su internet e diventa, ancora una volta, un *cult*. Il successo

deriva anche dal fatto che il corso della storia e il suo finale possono essere modificati *on-line* (probabile futuro dei testi letterari, secondo George Landow). A differenza dell'uso prettamente commerciale al quale era stata sottoposta l'immagine di Little Brain, la storia dei cyborg viene trasposta dalla fiction alla realtà anche per scopi militari.

A Liliput-Blefuscus (due isole gemelle nel Pacifico) – luogo in cui sono in corso conflitti tra la comunità indigena degli Elbees e gli Indo-Liliputians (i 'colonizzatori' indiani) – la fiction di Solanka viene presa alla lettera da parte dei ribelli che, indossando le maschere dei cyborg, tentano di sovvertire il potere per guadagnarsi pari diritti costituzionali e territoriali. L'apparente lotta per la democrazia slitta ben presto verso un probabile regime totalitario ("And if tomorrow we decree that the sun goes round the earth?" "Then, Commander, the sun it will be that goes around", 244). Ritorna dunque sia la questione dei totem che quella della manipolazione dell'individuo. Staccatisi dal proprio contesto originale, Little Brain e le immagini dei cyborg assumono valori che in partenza non sono loro

propri, ma che vengono riversati su di loro, secondo le necessità del luogo e del momento.

In qualche modo la negatività non vince mai del tutto nelle opere rushdiane. Anche in *Fury* l'ultima immagine consegnata al lettore in chiusura del testo vede Solanka di fronte ad una scelta ed in un simbolico superamento del 'Galileo moment' che dovrebbe ricongiungerlo al figlio Asmaan.

Da un lato è indubbio che non siamo di fronte a "Rushdie at his best", eppure sembra che dopo aver accennato alcuni di questi argomenti nelle meditazioni del narratore in *The Ground* egli abbia voluto dedicare *Fury* esclusivamente agli effetti dei mass media e della cultura di massa sull'individuo contemporaneo, sul continuo rifiorire di totem ed icone su cui spesso si appoggia la nostra credulità. È possibile insomma leggere il romanzo non tanto come un "accumulo di stravaganze e chiacchiere fine a se stesse" (*La Stampa*, 20 aprile 2002) ma anche come una riflessione sugli aspetti problematici della modernità in cui "avendo rifiutato padri e maestri, fedè e ideologie, l'uomo sta dibattendosi in un mondo dove ogni noti-

zia ha lo stesso valore dell'altra, dove ignorando qualsiasi giudizio morale, tutto è diventato uguale a tutto, e non esistono verità ma opinioni, egualmente disponibili a battibecchi senza bussola" (Cesare Segre).

Infine, il romanzo sembra sollecitare un'osservazione amara, seppure forse ovvia: le stesse necessità dell'uomo contemporaneo sono ormai in larga parte un prodotto del meccanismo economico. Allo stesso tempo, i rapporti di produzione e la straordinaria accumulazione di ricchezza nel mondo occidentale, sono responsabili del fatto che gli uomini debbano mancare del necessario in vaste parti della terra. "Non si tratta di negare le eccezionali realizzazioni della civiltà della tecnica, ma di costringerla a guardare anche ciò da cui essa preferisce volgere gli occhi. [...] Basta ricordare alla coscienza moderna che l'orizzonte in cui essa disperatamente si chiude non è l'unico possibile e che conviene perciò, prima di venirne travolti, prestare ascolto alle inquietudini che lo attraversano" (Stefano Petrucciani) – e parlando di inquietudini, *Fury* ne fa risuonare molte. ■

Il romanzo si apre con il monologo di Monimala, signora centenaria in coma al cui capezzale si riuniscono le donne della sua famiglia, alcune ancora in vita, che assistono ai suoi ultimi giorni, alcune che vengono dal passato per aiutarla nel passaggio all'altro mondo, ed una che deve ancora vedere la luce, ma che pian piano identifica i luoghi e le persone che ha conosciuto nelle sue vite precedenti. Ma quella di Monimala è soltanto una delle tante voci che si avvicendano in questo romanzo pulsante di vita, colori, odori. Le sue pagine descriveranno i litigi, i ricordi, le risate, i dolori di ognuna di loro. Una narrazione tutta al femminile sulla morte, sull'amore, l'India com'era e come è diventata, l'appartenere alla casta dei bramani e a quella dei servi, l'essere una vedova, una madre, una donna.

Monimala ci riporta ad un passato non tanto lontano nel tempo, ma tradito dal matrimonio incondizionato con la modernità. Ella si lamenta allora dell'odore dei disinfettanti e del tintinnio fastidioso delle boccettine dei medicinali, e rivolge con nostalgia la memoria ai letti di morte del nonno e del padre, sontuosamente adornati da fiori e ghirlande, l'aria profumata dall'incenso e

Bulbul Sharma,  
*Banana-flower*,  
Milano, Marcos y  
Marcos, 2001, pp. 317

Giusi Valentini

dalla crema per massaggiare i piedi, la cantilena e i pianti delle donne che piangono e si battono il petto.

La madre di Monimala, Shamili, avendo trascorso quasi tutti i suoi giorni a dormire e sognare, è la voce narrante ideale per intrattenerla con le affascinanti storie dei miti dell'alba del mondo e dei grandi dèi della sua terra antica. Shamili ripercorre lucidamente anche alcuni dei momenti più significativi della sua vita, tra i quali il matrimonio con Keshav, innamorato della sua serva, amica e compagna di giochi. Quest'ultima, la bellissima e sensuale Khendi, si prende cura di tutti, prepara balsami per curare le ferite, consola le giovani bimbe con dolcetti e carezze, e tiene compagnia di notte agli uomini della casa.

Neelima, cresciuta con una madre, Monimala, che non le ha mai permesso di decidere per sé, ed abbandonata da un marito che ha preferito diventare un asceta, trascorre la giornata ad ottundere la propria mente con articoli di riviste femminili, cronaca nera, telenovela e tè pomeridiani con Kitty, vicina di casa e caricatura di sé stessa, dedita a maschere per il viso, e fanatica dei sari dai colori accecanti e dei gioielli eccessivi e pacchiani.

Pia, la nipote nata e vissuta in America, che sviene continuamente per il caldo, la confusione ed il fetore che viene dalla strada, ma che si perde immediatamente negli occhi scuri ed intensi degli uomini indiani. Il suo arrivo in India diventa l'occasione per Shamili e le altre antenate presenti per occuparsi di lei e della bimba che porta in grembo, Maya, due spiriti che hanno finalmente fatto ritorno alla loro terra d'origine, e per portarle a visitare i luoghi dove sono nate e vissute nelle vite precedenti, in una sorta di allucinazione continua in cui passato e presente si fondono e confondono.

Lo stile narrativo di Bulbul Sharma accoglie i colori intensi di

una tradizione crudele e brutale, ma capace di lasciare spazio ai sentimenti, così come i toni esuberanti di una modernità che concede agli esseri umani una dimensione più liberale ma al tempo stesso più impersonale. Inoltre, getta lo sguardo sul cambia-

mento del ruolo della donna, non più costretta a strisciare con la schiena contro il muro per evitare che la propria ombra si proietti sul suolo. Tra le righe sembra comparire una soluzione, un compromesso. Prima o poi si fa sempre ritorno alle origini, perché

si è a casa solo dove si è vissuti precedentemente. Sono gli antenati, quelli ai quali si sono fatte le offerte, che si preoccupano di portare le anime nella vita che seguirà. E sono loro che aiutano gli dèi a tessere la trama del nostro destino. ■

Nella conclusione alla sua fondamentale e imponente *Storia dell'India*, Michelguglielmo Torri sottolinea una dovuta preoccupazione nei confronti del nuovo assetto politico, sociale e religioso all'interno del mondo indiano, a cavallo del terzo millennio.

A partire dalla constatazione dell'avvento del cosiddetto neoliberalismo negli anni novanta e degli sviluppi sfrenati di una globalizzazione guidata principalmente dagli Stati Uniti d'America, Torri giunge al discorso indiano accostando l'incontrollato sviluppo del sistema capitalistico ad una contemporanea proliferazione di fondamentalismi, integralismi e nazionalismi a base etnica che nella maggior parte dei casi si sono rivelati sanguinari, feroci e particolarmente intolleranti. Un paragrafo all'interno della stessa conclusione si intitola "L'emergere del nuovo mondo in India" e, paradossalmente, ciò che viene delineato come l'inizio di una nuova era presenta invece elementi che fanno pensare a mutamenti tutt'altro che rivolti all'innovazione e all'equilibrio sociale per il futuro.

Dalla fine della guerra fredda, fra il 1989 e il 1991, lo storico partito del Congresso, quello che fu di Gandhi e di Nehru, ha perso la maggioranza assoluta dei voti e non l'ha più ritrovata, lasciando libero campo ad un fenomeno che ha ben poco a che vedere con il laicismo nehruviano degli anni Cinquanta e Sessanta, un'ideologia che viene definita "induismo politico". L'ascesa al potere del Bjp (Bharathiya Janata Party), il fronte nazionalista indù, non si è quasi mai arrestata dal 1989 ad oggi e l'attuale primo ministro Vajpayee ne è il principale portavoce. L'affermarsi di gruppi politici con idee estremiste e radicate nel fondamentalismo religioso ha intaccato molteplici aspetti della realtà indiana e ha contribuito ad alcune modificazioni allarmanti dei sistemi educativi, di ricerca e di organizzazione del sociale. Quello che spaventa maggiormente è il recente manifestarsi di una totale intolleranza della parte indù nei confronti di altri gruppi religiosi quali ad esempio i cristiani indiani, i quali sono oggetto di forme evidenti di discriminazione.

*Il subcontinente indiano verso il terzo millennio. Tensioni politiche, trasformazioni sociali ed economiche, mutamento culturale, a cura di Michelguglielmo Torri ed Elisabetta Basile, Milano, FrancoAngeli, 2002, pp. 544*

Federica Zullo

Torri lascia il volume *Storia dell'India* con l'auspicio che "i falchi" del Bjp, nel cercare di portare avanti questa loro opera di induizzazione forzata della società indiana non rivelino fino in fondo "la sconcertante somiglianza – *mutatis mutandis* – con il più islamicamente ortodosso dei *padishah* moghul, il pio imperatore Aurangzeb, vissuto nel secolo XVII". (M.Torri, *Storia dell'India*, Bari, Laterza, 2000, p.771).

Sfortunatamente, l'aura di preoccupazione che dominava la parte conclusiva del libro sovracitato non si è dissolta affatto e viene manifestata da Enrica Collotti Pischel nella significativa presentazione al recente volume a cura di Michelguglielmo Torri e Elisabetta Basile, *Il subcontinente indiano verso il terzo millennio. Tensioni politiche, trasformazioni sociali ed economiche, mutamento culturale*, il quale si pone come una naturale continuazione del percorso di *Storia dell'India* che era stato sospeso agli albori dell'anno 2000. Pischel illustra chiaramente la volontà degli studiosi che hanno partecipato alla stesura del volume di indagare le cause e le conseguenze della diffusione del principio denominato *hindutwa*, ovvero "l'essere indù quale circostanza *condizionante* per appartenere alla nazione indiana" (p. 8). I pericoli dell'applicazione di questo tipo di codice di vita e comportamento sono stati avvertiti in modo considerevole da Torri, il quale intende ricostruire, assieme a Elisabetta Basile, la fenomenologia politica e sociale dell'India indipendente che ha portato all'emergere dell'integralismo indù, un progetto di

studio che, come afferma Pischel, dovrebbe essere a disposizione del pubblico, degli studenti e dei cittadini per l'originale carattere metodologico e per il tipo di indagine storico-politica. Nella presentazione si accenna alle tesi che stanno alla base della ricerca e che possono rientrare negli studi attorno al concetto di "Orientalismo", quale componente della cultura europea dei secoli XIX e XX, decisamente funzionale all'impresa della colonizzazione.

Nel romanzo più celebre di Edward M. Forster, *A Passage to India*, una delle protagoniste, la giovane Adela Quested, si ostina a ripetere che, durante il suo soggiorno a Chandrapore, vuole assolutamente vedere la vera India, frase emblematica e carica di significato.

L'analisi dell'interpretazione del mondo indiano da parte della cultura occidentale, la pretesa di compiere questa operazione, è uno dei motivi fondamentali del romanzo e può essere preso in prestito anche per esaminare la parte introduttiva di questo saggio che rivela un carattere didattico e riesce a offrire coordinate preziose rispetto all'analisi dell'argomento. Dopo un attento panorama sui modi di nascita e sviluppo dell'Orientalismo, Torri e Basile in "Vecchi e nuovi orientismi nell'analisi dell'India contemporanea" ci spiegano in che cosa consista la visione orientalistica dell'India e quale valore assumano le sue componenti fondamentali, ovvero il sistema delle caste, l'economia di sussistenza basata su villaggi autosufficienti e l'induismo come religione e come modo di vita diffuso a livello panindiano. Si tratta di tre aspetti interconnessi, nel senso che l'uno giustifica e rende possibile l'altro e nella loro unione si scoprono i numerosi stereotipi legati da tempo all'immagine dell'India.

L'impresa di scardinamento degli stessi stereotipi non sembra per nulla di facile attuazione, visto che parte degli scritti storiografici, antropologici e politici dell'epoca coloniale e degli anni successivi hanno contribuito all'invenzione di una tradizione indiana che si conformava perfettamente alle caratteristiche di società unica-

mente statica e immobile, legata ad un passato glorioso ma lontano e sepolto, lacerata da una rigida divisione in caste che è causa primaria dell'arretratezza del presente.

Uno degli strumenti utilizzati dagli studiosi nel loro progetto e che aleggia in tutti i quindici saggi del libro, è il metodo proposto da Edward Said nei suoi scritti divenuti oramai dei classici, uno fra tutti, *Orientalism*. È proprio la riproposizione di questo sistema d'indagine che si vuole sottolineare quale punto di forza dell'intero volume. Vi è un vero ribaltamento, una messa in discussione dei tradizionali modi di interpretazione, spesso trasmessi dalla visione occidentale, di fenomeni legati al colonialismo, alle pratiche dell'imperialismo, al sistema culturale e religioso della realtà indiana. Edward Said aveva infatti inaugurato, ai tempi di *Orientalism*, un percorso innovativo di analisi, discussione e processo alle idee sull'Oriente all'interno della cultura europea; allo stesso modo, gli autori dei saggi in questione esplorano ogni singolo elemento divenuto componente dell'immagine orientalistica dell'India, ne ripercorrono le vicissitudini storico-politiche e lo analizzano con capacità critica, ponendo in luce le ripercussioni sulla società che spesso riconducono all'opera di colonizzazione britannica e ai gravosi danni che essa ha per lungo tempo provocato.

Se Torri e Prayer si concentrano sulla ricostruzione delle vicende dei principali partiti indiani, l'evoluzione, la trasformazione della democrazia e del sistema delle caste, ripercorrendo le vicende del Congresso, da Nehru a Sonia Gandhi, Basile, Casolari e Cisilin trattano in modo approfondito la dimensione economica, partendo da elementi propri dell'Orientalismo riguardo la visione classica dell'India. Si analizza, a questo proposito, la costruzione teorica nota come "modo di produzione asiatico" che ci riporta alle riflessioni di Hegel e Marx sui processi economici dell'Oriente, nei quali Marx stesso vedeva "forme primitive stereotipate", in riferimento ai villaggi indiani contaminati dalle distinzioni di casta e dalla schiavitù. L'immagine di "un'organizzazione sociale e produttiva cristallizzata, basata su di un equilibrio molto stabile, capace di sfuggire ad ogni tipo di cambiamento" (p. 53) era così radicata in Occidente già dalla seconda metà dell'800, che neanche Marx si sottrasse a certe formulazioni a riguardo. Basile spiega come invece la ricerca degli ultimi decenni abbia dimostrato che "molte delle affermazioni dell'Orientalismo economico non trovano fondamento né nella sto-

ria né nella realtà attuale del subcontinente indiano" (p.59) e si può chiaramente documentare il fatto che nella fase precedente alla colonizzazione, nel corso del '600 e del '700, la struttura economica indiana fosse tutt'altro che immobile e stagnante. Gli studiosi hanno dimostrato come l'India pre-coloniale, con un suo sistema di classi differenziate e con una progressiva accumulazione di capitale, grazie all'opera dei ceti borghesi e di imprenditori, si preparasse al "modo capitalistico di produzione" e come invece la dominazione britannica abbia bloccato la trasformazione e abbia contribuito alla cristallizzazione degli equilibri produttivi, perché la struttura esistente era funzionale ai bisogni del colonizzatore. Riguardo alla questione delle caste, è interessante notare come Prayer metta in evidenza gli effetti dell'arrivo dell'East India Company negli equilibri sociali e culturali della scena indiana e come questo fatto abbia portato alla progressiva formazione dell'élite anglo-indiana di notabili e commercianti, al recupero dell'indianità da parte degli intellettuali indiani anglicizzati "come presupposto imprescindibile dell'espansione della sfera politica moderna all'interno della società" (p. 159). È inoltre significativo comprendere come le pratiche dei censimenti e le rigide categorizzazioni sociali ad opera del governo coloniale abbiano avuto luogo nel momento di nascita del nazionalismo indiano, in cui stavano crescendo divisioni sempre più accese fra indù e musulmani, grazie anche alle politiche del governo britannico.

Il recupero di una certa indianità, ovvero di una forma ambigua e ortodossa di questo concetto, viene analizzato in maniera brillante e incisiva da Giorgio Milanetti e il titolo del suo saggio all'interno del volume è ben esplicativo rispetto alla tesi che intende dimostrare: "La tradizione inventata: in qual modo una bella lingua indiana senza un nome preciso fu chiamata hindi e trasformata in *power construction*. L'analisi degli effetti della colonizzazione e della situazione culturale del presente, prendendo come punto di vista l'evoluzione della lingua hindi, risulta estremamente utile per intuire come la costruzione artificiale della stessa lingua da parte del potere coloniale e dei suoi complici indigeni sia stato strumento di scomposizione della società indiana, delegittimazione delle sue costruzioni culturali e dominazione. I movimenti pro-hindi hanno proseguito e intensificato l'opera dei colonizzatori e con la cosiddetta sanscritizzazione di quella lingua si è giunti ad eleggerla l'idioma ufficia-

le del subcontinente, quando invece alla fine del '700 l'hindi era semplicemente la lingua della regione settentrionale di Delhi.

La lingua hindi sanscritizzata non ha termini colloquiali e ha sostituito i vivi vocaboli del parlato comune con forme sanscrite e antichate delle stesse parole, oltre ad aver eliminato i termini di derivazione arabo-persiana. Si è verificata una reale "invenzione della tradizione" e il recupero del sanscrito quale aspetto fra i più elevati dello "spirito" dell'India indù è solamente una delle numerose operazioni di ride-nominazione, codificazione e gerarchizzazione delle strutture culturali esistenti, con la volontà di allontanare il sapere di genere diverso, le contaminazioni nella lingua e nella letteratura che avevano convissuto per secoli.

Gli stereotipi e le costruzioni che hanno prodotto nel tempo strani artifici culturali e quella situazione pericolosa che E.M. Forster sintetizzò nella frase "the East had returned the East via the Suburbs of England, and had become ridiculous during the detour" (E.M. Forster, *A Passage to India*, London, Edward Arnold Publishers Ltd, 1947, p. 107) sono ritrovabili in parte tuttora, nell'immagine che alcune produzioni letterarie riescono ad offrire riguardo al subcontinente indiano.

Silvia Albertazzi, nel saggio alla fine del volume, compie un percorso accurato all'interno delle scelte editoriali italiane riguardo la letteratura indoinglese, negli ultimi decenni. L'uscita della traduzione italiana di *Midnight's Children* di Salman Rushdie, nel 1984, segue la scoperta della letteratura indoinglese nel nostro paese, approntando una serie di codici e denominazioni che varranno per molti altri romanzi provenienti dall'India e che verranno accostati il più delle volte al modo di scrittura rushdiano: la critica parla per Rushdie di "gusto barocco, fantasmagoria, compresenza di elementi occidentali e orientali, pittura di un'India esotica e affascinante, grande conoscenza del canone letterario indiano..." (p. 520) e lo fa anche per il primo romanzo di Amitav Ghosh, *Il cerchio della ragione*, tradotto e pubblicato nel 1986, così come per *Il ragazzo giusto* di Vikram Seth nel 1995. Albertazzi sottolinea il fatto che numerosi romanzi di alto valore narrativo, ma privi di esotismi, orientalismo e tematiche ricorrenti, quali matrimoni infelici, non abbiano riscosso consenso del pubblico. È il caso, ad esempio, di *Le linee d'ombra*, romanzo successivo di Amitav Ghosh, di un romanzo interessante come *English, August* di U.



Chatterjee che addirittura non è stato tradotto nella nostra lingua, mentre i romanzi tradotti di Raja Rao e Narayan non sono facilmente reperibili e vengono poco richiesti e considerati nel mercato italiano.

Albertazzi analizza infine il caso di *Il dio delle piccole cose* di Arundathi Roy, uscito alla fine del 1997, con successo abbastanza rilevante in Italia ma con una portata più ampia nel resto del mondo. Ciò che viene messo in luce è il fatto che un romanzo del genere contiene una serie di strategie narrative che funzionano particolarmente bene nel mercato occidentale: echi rushdiani, giochi linguistici, riferimen-

ti a famosi autori britannici, ai padri della letteratura indo-inglese quali M.R. Anand e R.K. Narayan, costruzioni cinematografiche alla Bollywood e una serie di esotismi che piacciono e accontentano il pubblico. Tuttavia, se per decenni si è assistito a scelte editoriali mirate e caratterizzate dal gusto "orientalistico", alcuni romanzi recentemente tradotti hanno offerto barlumi di speranza per un'inversione di tendenza: si tratta dei lavori di Romesh Gunasekera, del romanzo di M. Ondaatje decisamente privo di esotismi, *Lo spettro di Anil*, e di *Funny Boy* di Shyam Selvadurai. Sono tutti autori originari dello Sri Lanka e offro-

no una visione originale di questa parte meridionale dell'Asia.

L'auspicio di Silvia Albertazzi riguardo le scelte future dell'editoria italiana riflette la speranza generale degli autori dei saggi rispetto a cambiamenti nello studio e nell'interpretazione della realtà del Subcontinente indiano. Il volume curato da Torri e Basile rappresenta sicuramente un validissimo strumento per intraprendere un percorso critico obiettivo in questo senso, oltre a portarci a conoscenza delle numerose tematiche legate alla complessa realtà politica, sociale e culturale dell'India contemporanea. ■

# Irlanda

La pubblicazione nel 1991 della *Field Day Anthology of Irish Writing* – tre volumi di complessive 4.000 pagine sotto la direzione generale di Seamus Deane (affiancato da una schiera di 21 studiosi e letterati del calibro di Terence Brown, Declan Kiberd, Augustine Martin, Seamus Heaney) – era stata in Irlanda un evento. Il termine *writing* – più ampio di *literature* – allargava l'attenzione a diversi ambiti della storia culturale irlandese offrendo spazio al discorso politico, religioso, filosofico, critico e a diverse altre forme 'minori' di scrittura; e tuttavia l'opera manteneva un preminente carattere letterario.

Accanto ai molti e meritati apprezzamenti, il lavoro aveva sollevato alcune riserve: che vi trovassero insufficiente spazio i testi scritti in lingua irlandese negli ultimi secoli (cioè dopo il sopravvento della lingua inglese) e che vi avesse inadeguato rilievo la letteratura femminile e tutto ciò che riguarda l'esperienza delle donne in Irlanda: il canone letterario doveva essere troppo rigido se – fatte salve alcune "presenze onorarie" come quella di Maria Edgeworth – quasi escludeva l'universo femminile.

Per ovviare a quest'ultima carenza – resa più lampante dal fatto che tra i 22 studiosi coinvolti non comparisse, come per un inconsapevole ostracismo, nemmeno una donna – e dare voce alle donne e al loro mondo, su iniziale invito dello stesso Seamus Deane, dopo dieci anni di elaborazione sono finalmente apparsi nel settembre del 2002 questi due volumi di complessive 3.170 pagine stampate a doppia colonna.

Facendo largo spazio a testi di natura extraletteraria – da quelli legali a quelli, forse sovrabbondanti, giornalistici – l'interdisciplinarietà vi viene estesa ad altri ambiti, come l'economia, la sociologia, la pedagogia, la sessualità e persino, con solo apparente paradosso, l'oralità.

Angela Bourke et al. Eds,  
*Field Day Anthology of Irish Writing, Vols. IV and V, Irish Women's Writing and Traditions*, Cork University Press in Association with Field Day, 2002

Melita Cataldi

L'intento è ottimo: dare voce alla realtà delle donne (anche donne oscure, senza nome), raccogliere ciò che su di loro si è scritto e ciò che loro stesse (da quando hanno potuto farlo) hanno scritto – e fare tutto questo documentando i contesti dietro i testi, la vita dietro al canone, le tante realtà che stanno alle spalle delle molteplici forme di espressione scritta.

La monumentale "integrazione" è articolata in otto sezioni organizzate autonomamente sotto la direzione di altrettante *editors*. Le sezioni sono così intitolate: "Medieval to Modern, 600-1900", "Religion, Science, Theology and Ethics, 1500-2000", "Sexuality, 1685-2001", "Oral Traditions", "Politics, 1500-2000", "Women in Irish Society, 1200-2000", "Women's Writing, 1700-1960", "Contemporary Writing, 1960-2001".

Si stenta a cogliere in questa partizione generale qualche organicità, ma essa si mostra, or più or meno chiara, nelle articolazioni interne delle sezioni. Ciascuna sezione e sottosezione è introdotta da un saggio della curatrice – saggi che sono diversi nell'impostazione, talvolta densi e stimolanti, altre volte un po' troppo discorsivi o poco incisivi.

Nella schiera di 51 studiose, molte delle quali di chiara fama, sono anche magnanimamente ammessi tre studiosi di sesso maschile. A differenza che nel caso dei primi tre volumi, in

omaggio alla democrazia ma mettendo a rischio la coerenza, qui non c'è la supervisione di una mente centrale. L'eterogeneità tra le varie sezioni balza comunque all'occhio.

La prima sezione del volume IV – "Medieval to Modern, 600-1900" – coordinata da Máirín Ní Dhonnchadha, rigorosa quanto entusiasta studiosa della letteratura medievale e docente all'Università di Galway – è splendida. Occupa da sola le prime 450 pagine – pagine che, per la loro novità di impostazione, l'ampiezza, la coerenza, si desidererebbe potessero trovare edizione a sé per una maggiore utilizzabilità didattica. Si suddivide in otto sottosezioni in cui si propone un nuovo raggruppamento tematico per un ricchissimo patrimonio di testi letterari e non letterari. Composti in irlandese antico, medio e 'moderno classico' o in latino, essi sono qui dati in traduzione inglese (ma nel caso dei testi poetici è però fornito anche il testo originale). I titoli delle sottosezioni sono: *Early Medieval Law* (curata da uno studioso di grande prestigio, Donnchadh Ó Corráin, e ricca di testi di grande interesse come e la *Lex inno-centium* emanata da Adamnán nel 697 per tutelare le donne e i bambini dalle violenze della guerra, e il coevo *Cáin Lánamna*, "Trattato della coppia", sul matrimonio); *Mary, Eve and the Church* (in cui emerge soprattutto il tema della verginità); *Gormlaith and her Sisters* (con il tema del ruolo della sessualità femminile nella conquista di uno spazio di potere politico); *Society and Myth*, (curata da un'altra *auctoritas maxima*, Máire Herbert, su molte figure femminili mitologiche e soprannaturali); *Sovereignty and Politics* (curata da Máirín Nic Eoin, sull'idea del territorio irlandese come corpo femminile, che legittima il re o che è violato dall'invasore); una parentesi sugli *Irish Medical Writings, 1400-1600* (curata da Aoibheann Nic Dhonnchadha, in cui abbiamo la ventura di leggere in tra-

duzione inglese testi gaelici che erano la versione di testi latini, già a loro volta traduzioni di originali arabi o greci...), nonché *Courts and Coteries*, 900-1600 e *Courts and Coteries*, 1500-1700 (dove si attesta la continuità della poesia bardica di corte e la sua sopravvivenza anche oltre la drammatica cesura del 1600, ma soprattutto si segnala la vivacità della rinascimentale *Dánta Grádhá*, "poesia d'amore", in cui la donna è sovente soggetto, protagonista dell'amore, non soltanto oggetto).

Attraverso tutto questo materiale – finora in parte inedito e comunque per lo più inaccessibile al di fuori della cerchia di pochi specialisti – si delinea una raffigurazione molto sfaccettata, lontana dallo stereotipo romantico, della donna irlandese nel mondo gaelico, cristiano medievale, feudale: sono le figure di donne che si fanno innanzi dai testi legali dell'alto medioevo, dalle agiografie (Brigit, Ite, Darerca e altre sante e vergini che hanno Maria, non Cristo, a modello da imitare), da testi epici (eroine come Emer, Aife, Deirdre, Gráinne, tutte sprovviste delle doti soprannaturali degli eroi maschi), da testi mitologici (personificazioni della Madre Terra, della Sovranità, della Morte), da testi di propaganda politica (in particolare le figure storiche delle regine Gormlaith [XI sec., moglie di Brían Bóruma e poi di altri due re], e Derbforgaill [XII sec., moglie del re Murchad del Mide, rapita dal re Diarmait del Leinster]).

Fra tutti i documenti letterari irlandesi composti prima del XVII non abbiamo quasi nulla che possa essere attribuito ad una mano femminile. La curatrice ci rivela però – ed è un'autentica novità – che quasi certamente il bellissimo testo poetico noto come "Lamento della vecchia di Beare" fu composto, attorno al 900, da una donna poeta di nome Digde (apparteneva ai Corco Duibhne, gente che abitava la Penisola di Dingle). *Didge's Lament* è quindi il titolo qui dato al lungo testo – 35 quartine – in irlandese antico (*Aithbe damsá bás mara...*) cui è affiancata la nuova traduzione di Seamus Deane (*As the sea ebb / so my youth recedes /...*).

Interesse prevalentemente storico e religioso ha la seconda grande sezione, "Religion, Science, Theology and Ethics, 1500-2000" (300 pagine) coordinata da Margaret Mac Curtain (grande studiosa, suora domenicana, docente al Trinity College), che segue l'esperienza religiosa delle donne centrando l'attenzione sulla Riforma (1500), il Non-conformismo (1600), il rapporto tra cattolici e protestanti (1700), lo

zelo religioso e il risorgere del ruolo delle suore e dei conventi femminili (1800), e enucleando, quanto al secolo appena concluso, i temi "riflessioni sul cattolicesimo", "le convinzioni religiose", e "teologia ed etica". Vi è evidenziato come nel campo religioso, più che in altri, le donne abbiano potuto, non senza conflitti con le gerarchie ecclesiastiche (maschili), conquistare spazi di potere in vari ambiti pubblici (l'educazione, le missioni, le attività filantropiche). Tra tutto questo trovano anche spazio due sottosezioni di più diretto interesse letterario: quella sulle scrittrici di inni nei decenni tra '800 e '900, e quella sulla lirica di ispirazione religiosa del Novecento ("Poetry of the spirit") con i versi di grandi poetesse come Eiléan Ní Chuilleanáin e Nuala Ní Dhomhnaill, e testi bellissimi e ormai famosi come il *Lamento* di Máire Mhac an tSaoi per la morte di un suonatore di cornamusa e l'*Elegia* di Caitlín Maude per la morte di Bobby Sands.

La sezione "Sexuality" (440 pagine), coordinata da Siebhán Kilfaether, documenta ampiamente l'evolvere nell'arco di tre secoli (dal primo '700 a oggi) delle discussioni sulle tematiche sessuali. Vi sono inoltre raccolte testimonianze su temi particolari: il parto, l'infanzia, il tema dell'amore e del desiderio nei testi per bambini, il rapporto tra discussione pubblica e riflessione privata nel '900, e, nel mezzo secolo che abbiamo alle spalle, la "erosion of heterosexual consensus" e i "lesbian encounters". In queste due ultime sottosezioni figurano pagine di molte note scrittrici come Kate O'Brien, Edna O'Brien, Medbh McGuckian.

Innovativa e appassionante è la sezione (260 pagine) dedicata alle *Oral Traditions*, curata da un'autorevole esperta in questa disciplina, Angela Bourke, che nell'introduzione illumina, nel contesto della produzione culturale irlandese, la grande importanza delle espressioni creative affidate, da parte delle donne, alla sola voce, in forma anonima, nel racconto e nel canto. Qui, accanto ai temi della vita quotidiana e del soprannaturale, troviamo sottosezioni particolarmente stimolanti come quella sul repertorio delle nomadi (le donne dei tinkers), quella sulle canzoni anonime e quella sulle lamentazioni funebri (il *caoineadh* rituale). A questo proposito, tra quei testi di grande intensità mi piace segnalare la bella traduzione di Angela Bourke da una versione del famoso *Lamento funebre per Art Ó Laoghaire* (diversa da quella canonica, già inclusa nel primo volume come raro esempio di poesia femminile): lo straziante canto d'amore di Eibhlín

Dubh Ní Chonaill per suo marito, ucciso nel 1773 ("Dear firm friend, / My eye took note of you, / My heart took joy from you, / I escaped from my kin with you, / Without regret..."). La sezione tocca in chiusura il problema di come si possa "scrivere la tradizione orale" antologizzando due autrici che rappresentano modelli diversissimi: la Lady Gregory di *Visions and Beliefs in the West of Ireland* e la Máire Mac Neill di *The Festival of Lughnasa*.

Il volume V inizia con la sezione "Politics, 1500-2000" (460 pagine) curata da Mary O'Dowd, dove il rapporto tra le donne e la politica è seguito, nell'arco di mezzo millennio, secondo una ordinata sequenza cronologica. Le prime due parti si intitolano "The political writings and public voices of women, 1500-1850" e "Women and politics in Ireland, 1860-1918". Poi, con la divisione politica tra Eire e Ulster, la trattazione si divarica: da un lato si seguono le fasi nella Repubblica: "Women and politics in independent Ireland, 1921-1968"; "The women's movement in the Republic of Ireland, 1968-1980"; "The women's movement and women politicians in the Republic of Ireland, 1980-2000", concludendo con "The law and private life in the Republic of Ireland" (sulla legislazione relativa alla famiglia, la sessualità, la contraccezione, l'interruzione di gravidanza); e d'altro lato si segue il rapporto tra le donne e la politica nel Nord Irlanda secondo la scansione cronologica: 1918-1960; 1960-1993; 1993-2000.

La sezione successiva, *Women in Irish Society, 1200-2000*, (300 pagine) a cura di Marie Luddy, riguarda l'economia e la sociologia ("Property, work and home: women and the economy, 1170-1850"; "The economy from 1850", "The labour movement in Ireland, 1800-2000", "Women and emigration from Ireland, from the Seventeenth century"; "Women of the house in Ireland, 1800-1959", "Widows in Ireland, 1830-1970") e la storia dell'educazione femminile ("prima dell'800", "nell'800", "nel '900"), e porta poi documenti su altre realtà sociali quali le istituzioni filantropiche, gli ospedali, gli opifici, i *Magdalen Asylums*, le carceri femminili.

Si ritorna in ambito strettamente letterario con le due ultime ponderose sezioni – *Women's Writing, 1700-1960*, a cura di Geraldine Meaney (360 pagine) e *Contemporary Writing, 1960-2001*, a cura di Clair Wills (che agli ultimi 40 anni dedica ben 550 pagine) – che, per la divisione temporale e per generi letterari, intenderebbero collocarsi in una linea di continuità con i primi tre volumi.

La prima ha una ben articolata suddivisione cronologica che segue il sorgere nel Settecento – cessato l'uso

scritto della lingua irlandese – della letteratura anglo-irlandese vera e propria da parte della “professioniste delle lettere”, l’affermarsi delle *narratives* femminili nel primo Ottocento, lo sviluppo, nel secondo Ottocento, di una *fiction* che agli usuali temi sentimentali e sensazionalistici affianca ora temi di impegno sociale (come il dramma della ‘Grande carestia’ del 1845-51 e le sommosse contadine del 1879-1903) e poi, ormai in pieno Novecento, le memorie scritte nella ritrovata lingua irlandese, le riflessioni sul tema “identità e opposizione” e quelle di argomento estetico, politico, storiografico. Qui alcuni testi in irlandese (seguiti da traduzione) si affiancano a quelli in inglese.

Notevoli qualità di chiarezza e utilità didattica ha la sottosezione curata da Anoinette Quinn che esibisce nel titolo il significativo calembour *Ireland/Herland*. Viene esaminato il legame tra le donne e il nazionalismo letterario con la sua particolare retorica e la ‘femminilizzazione’ della nazione Irlanda che si incarna in figure come la giovane sofferente Dark Rosaleen, la vecchia miseranda Sean Bhean Bhocht, la nobile generosa Kathleen ní Houlihan...

Elementare è la tripartizione della sezione contemporanea: la narrativa, a cura di Ruth Carr (20 scrittrici, 100 pagine), il teatro (17 drammaturghe, 50 pagine, la parte forse più inadeguata) e la poesia, introdotta con accenti personalissimi e in tono discorsivo dalla poetessa Nuala Ní Dhomhnaill (60 poetesse, 110 pagine), hanno in coda alcune sottosezioni sulla “politica della sessualità”, sulle donne nel Nord Irlanda, sul dibattito femminista (sia in lingua inglese che in lingua irlandese) e sull’identità etnica irlandese. In realtà la curatrice, piuttosto

che selezionare le autrici letterariamente più rappresentative, ha inteso testimoniare il forte impatto della presenza femminile e delle tematiche femministe in campo letterario, evidenziando in particolare quanto la lingua irlandese sia stata rivitalizzata nella scrittura femminile e con quanta sensibilità e quale particolare prospettiva – la prospettiva della quotidianità, in cui vita e morte si confrontano – siano stati espressi i più radicali conflitti che l’Irlanda ha vissuto nell’ultimo quarantennio del secolo concluso: quello fra la tradizione e la modernità e, nel Nord, quello drammatico della divisione politica, religiosa e sociale.

Il risultato complessivo di questi due volumi della *Field Day Anthology* è di un grandioso sforzo di équipe e di una ricchezza straordinaria di materiali raccolti. Alcune sezioni – in primo luogo quella iniziale sulla letteratura antica in irlandese e quella sull’oralità – sono innovative e davvero stimolanti.

A giudizio di molti ci sono sezioni piuttosto farraginose e l’insieme può risultare dispersivo, quindi di non facile consultazione (nonostante i rimandi incrociati e i due indici generali). Si sente la mancanza di quel che rendeva chiara l’impostazione dei primi tre volumi: il supporto di un’unica sequenza cronologica e il netto stagliarsi di figure maggiori (da Swift a Beckett). Nell’ambito propriamente letterario, le scrittrici di rilievo sono disseminate in diverse sezioni, come testimoni di posizioni settoriali, senza che ne emerga un ritratto unitario né una riconsiderazione critica.

Disorientante è poi la decisione editoriale di affiancare ad ogni titolo di sezione e sottosezione gli estremi cronologici del brano più antico e di quello più recente antologizzati, sicché ad esempio, la dizione “*Medieval to*

*Modern, 600-1900*” si riferisce in realtà ad una trattazione che si arresta alle soglie del 1700 (salvo pochi documenti aggiunti per attestare il riemergere postumo di temi antichi), mentre può suscitare ilarità un titolo come “*Explorations of love and desire in writing for children, 1791-1979*” (compreso nella sezione sulla *Sexuality*).

Tralascio l’esercizio di individuare quali siano, nell’antologizzazione delle scrittrici, i nomi sottovalutati o assenti. Si può piuttosto rimpiangere che non si sia pensato di inserire una sezione sulla letteratura per l’infanzia (per lo più, e per evidenti motivi, territorio di scrittrici), e che, ancora una volta, ai testi scritti originariamente in irlandese sia concessa, per i secoli più recenti, una presenza troppo marginale.

La mole dei due volumi, il fatto che non si possa acquistare l’uno senza l’altro, il prezzo di 250 euro rischiano di confinare questa edizione nelle biblioteche universitarie e limitarne fortemente la circolazione. Sarebbe forse stato meglio suddividere il lavoro in più volumi omogenei.

Esaurite tutte queste riserve, resta il fatto che è qui concentrata una enorme mole di lavoro selettivo e critico e che la scelta di allargare la considerazione della scrittura a più ampi ambiti ha prodotto risultati di vero interesse. Il merito più grande dei volumi resta quello programmatico di documentare – dalle prime leggi gaeliche del VII secolo sulle donne alla recente ‘scandalosa’ dichiarazione di una cantante rock – la realtà delle donne, con le loro sofferenze, passioni, ribellioni.

“L’impero delle donne” vuole iniziare l’opera di riscrittura della propria storia. Qui le irlandesi, dopo l’emancipazione, reinterpretano la loro secolare esperienza. Su tutto aleggia una sottile aura “post-coloniale”. ■

La città di Limerick in Irlanda, squallida, grigia e piovosa, è assurta a gloria internazionale grazie al successo editoriale de *Le ceneri di Angela* di Frank McCourt. Ora un altro romanzo irlandese, *Emerald Underground* di Michael Collins (1998), recentemente tradotto in italiano da Gaja Cenciarelli per i tipi di Manifestolibri, conferma la dubbia fama della città come luogo eletto per i cliché letterari sull’Irlanda: oppressione della famiglia e della Chiesa Cattolica, vita grama, clima infame, tubercolosi e l’ambivalente lusinga del sogno americano – l’emigrazione, l’esilio ma anche la fuga verso la terra promessa, il successo.

Michael Collins, *Emerald Underground*, trad. it. di Gaja Cenciarelli, Roma, Manifestolibri, 2002, pp. 248

Donatella Abbate Badin

In superficie il romanzo riguarda gli Stati Uniti, una giungla popolata da emarginati e balordi in cui il protagonista, Liam, un maratoneta diciottenne, è stato costretto ad emigrare illegalmente a causa di un episodio di teppismo che l’ha mandato in riforma-

torio e gli ha impedito di arrivare in America per la strada maestra di una borsa di studio per meriti sportivi. La narrazione in prima persona delle sue esperienze americane, da New York ai vasti spazi dei Monti Appalachi è una tirata caustica contro il mito americano e rivela una realtà spietata e grottesca e un’umanità depravata ben diversa dal sogno degli irlandesi. Con questo romanzo farcito di parolacce (il recensore di *The Irish Times*, fa notare la ricorrenza ossessiva della parola *shite*), irriverente nella sua esplicita pornografia e nei suoi sberleffi verso la religione, Michael Collins ambisce a schierarsi a fianco di quella *nouvelle vague* cinica, sboccata e nichilista che

ha come figure di prua autori quali Bret Easton Ellis, Irvine Welsh e in Irlanda Roddy Doyle, Joseph O'Connor e Conal Creedon.

La prima parte del romanzo consiste nella descrizione dettagliata del sordido ambiente che accoglie Liam, schiavo dell'organizzazione che dà il nome al libro, una cosca clandestina che sfrutta gli immigrati irlandesi in fuga dall'isola di smeraldo procurando loro i più umili lavori. L'impiego di Liam in una compagnia di carni in scatola viene descritto dall'autore compiacendosi nei più disgustosi particolari. Lo stesso compiacimento si ritrova nel realismo brutale e nel linguaggio provocatorio usato nella descrizione del motel del New Jersey dove risiede, con il letto a vibrazione, i film porno alla televisione, la fauna di tossicodipendenti, spacciatori e prostitute che vi si aggira, e i bar gay del quartiere, le bettole immonde, il mondo della droga, le schiere di clandestini sbandati e sfruttati. L'aria stessa di New York, torrida e inquinata, e il sole rovente gli procurano una simbolica eruzione sul volto dalla quale uscirà, come Gregor Samsa della *Metamorfosi* di Kafka (a cui fa allusione la prima pagina del romanzo), trasformato in un essere orrendo dalla pelle nuova simile alla corazza di un animale preistorico, ma idoneo alla sopravvivenza. La palla di pelle vecchia che si è strappato dalla faccia lo accompagnerà come un amuleto, simbolo del "limbo sospeso" (231) fra due continenti, due identità che è la clandestinità. Se ne potrà liberare solo quando, accettato dalla società americana, avrà acquisito una nuova identità.

Nel motel si lega ad una prostituta sedicenne incinta, Angel di nome e di fatto ("Era l'unica cosa davvero bella che avevo visto da quando ero atterrato, deviata e altro, certo, ma c'era in lei tanto ancora che valeva la pena di salvare, la Maria Maddalena della mia vita" (84), e al suo compagno, Sandy, un drogato sadico e imprevedibile, dalla mente fertile di progetti campati in aria quanto criminali attraverso i quali avrebbe dovuto finalmente uscire dal labirinto di miseria e dipendenza. "La demenza di un drogato," commenta Liam, "era a suo modo poetica. Le speranze e i sogni diventavano ossessionanti" (88). Dopo un ricatto e un fallito omicidio, i tre fuggono ed inizia la fase picaresca del romanzo, il viaggio verso il centro del continente, lontano dallo Stato di New York dove il terzetto è forse ricercato, e il soggiorno in un "campeggio" - uno dei tanti *trailer-park* che deturpano gli ampi spazi americani, più ammasso disordinato di roulotte,

baracche e macchine sgangherate che luogo dalle evocazioni vacanzieri. Questa fase del romanzo, a cavallo fra *On the Road* di Kerouac e *Grapes of Wrath* di Steinbeck, procede fra stratagemmi per sbarcare il lunario, incontri con creature singolari, violenza, passione amorosa sublimata, solidarietà della povera gente. A mano a mano che cresce il contatto con la natura, il sarcasmo e la scurrilità si attenuano e ci sono numerosi momenti contemplativi o di tenerezza, impensabili dopo un tale inizio. Il ritmo di questa vita monotona è dato dall'incalzare dell'inverno, dal crescere della pancia di Angel e dagli allenamenti ad oltranza del maratona, incoraggiato dal fantasioso Sandy che ha un piano mirabolante da cui dovrebbero tutti trarre un lauto tornaconto. La corsa come simbolo della volontà di sopravvivere è il motore della vicenda.

Per Liam si tratta di riconquistare quello che gli era stato promesso: la borsa di studio e l'accettazione nel mondo protetto di un'università americana. Anche nei momenti più neri Liam non rinuncia ad allenarsi e lo fa in condizioni estreme (come d'altronde l'autore, campione di corse di resistenza in luoghi estremi quali l'Antartide o la catena dell'Everest). La sua persistenza "era parte del processo evolutivo verso la sopravvivenza, la muffa sul pane e formaggio che cresceva nella credenza di casa mia, i microbi che vivevano nel culo degli animali, le cellule cancerogene che prosperavano nelle viscere di mia madre. Chiedete a loro qual è il senso della vita. Sopravvivere" (195).

Non di successo ma di resistenza e sopravvivenza si tratta anche per quel che concerne l'immigrato e soprattutto l'immigrato clandestino. È proprio questo tema che rende *Emerald Underground* un romanzo irlandese nonostante l'ambientazione americana e i paradigmi narrativi americani a cui si ispira. I toni apocalittici della prima parte e l'ostinata determinazione della seconda ben descrivono lo stato di disperazione e solitudine dell'immigrato che giunge senza più ideali in quella che era stata la terra promessa e che ora gli appare essa stessa priva di ideali e di promesse: "Nessuno più, arrivando in America, vedeva la Statua della Libertà. Né trovava qualcosa che potesse significare l'inizio di una nuova vita. Entravi di nascosto, ti sbattevi per avere una copertura e rimanevi nei bassifondi del Bronx o qui fuori nel New Jersey. A nessuno sembrava fregare un cazzo di noi" (42). New York appare al protagonista come "un'enorme macchina che inge-

riva e digeriva tutto" (41) e ributtanti immagini di digestione ed escrementi illustrano per tutto il romanzo la condizione metaforica dell'immigrante irlandese immerso nella realtà americana (mentre la metafora del cancro viene ripetutamente applicata alla vita in Irlanda). *Emerald Underground* si inserisce di pieno diritto nel filone del romanzo irlandese sull'immigrazione e l'esilio (il migliore finora riguardante la figura del clandestino, lo definisce *The Irish Times*) di cui condivide la retorica e il sentimentalismo, dissimulati sotto la facciata alla moda di romanzo scabroso con un protagonista cinico, senza ideali e senza pudori. Il narratore stesso sottolinea la continuità fra la propria voce e "tutte quelle tristissime nenie di dolore riposte al sicuro nella mia memoria ... canti di emigranti, sogni alla deriva di chi era andato in America e non aveva più visto casa sua, irlandesi volati all'altro mondo sulle ferrovie che attraversavano i campi o irlandesi precipitati dai grattacieli di New York" (99).

Cifra del romanzo dell'emigrazione è la nostalgia e ne è presente una buona dose anche qui, sebbene il narratore non perda le occasioni di satirizzare i valori piccolo borghesi della patria e le consolazioni della religione. Ricordi dell'Irlanda tormentano il protagonista sia di giorno che di notte; il sonno è un "lento scivolare del passato nel presente". Liam nell'inusitato caldo estivo sogna "il sollievo della pioggia fredda e scrosciante, del crepitare del fuoco, dei colpi di vento sulla casa, del fischio della teiera, del sapore di un toast abbrustolito" (23). Il romanzo stesso è strutturato in modo tale che la successione picaresca di avventure sia intercalata da un meccanismo di *flashback* fantastici in cui il passato irlandese ricompare deformato nei sogni: "La vita andava avanti anche se io andavo all'indietro" (98) osserva il protagonista offrendoci un commento metanarrativo sulla tecnica un po' semplicistica adottata da Collins. Una serie di conversazioni stralunate fra il padre e un antropomorfo cane permette al lettore di ricostruire gli antefatti e l'ambiente familiare del protagonista e a quest'ultimo di dare stura al sentimento: "la bobina dei ricordi stava lentamente girando nella mia testa in attesa che il buio si srotolasse in un requiem di nostalgia. Era snervante sognare e ricordare. Odiavo quella casa eppure era dentro di me" (98).

L'*Emerald Underground* del titolo, come suggerisce lo stesso autore per bocca di Liam, non è quindi solo il nome dell'organizzazione clandestina



che sfrutta gli immigrati irlandesi; è anche quel fondo di irlandesità, ovvero di nostalgia, di sentimentalismo e di speranza che resiste all'attacco della dura realtà americana. Ma pure questa ha un suo cuore di smeraldo. Man mano che il protagonista si allontana dalle grandi città e dall'inferno industriale scopre il cuore verde e buono dell'America. Quando riprende ad allenarsi nella foresta, corre per ore "sotto quel tetto di alberi, immerso nel Segreto Verde Smeraldo di quella vegetazione" e riscopre un sentimento di libertà e di ottimismo in contrasto con "quell'inquietante *Emerald Underground* che viveva sulla schiavitù degli immigrati irlandesi" (106). Il romanzo coniuga il sogno ecologico del *Walden* di Thoreau con uno dei *topoi* preferiti della narrativa irlandese, il mito americano. Sotto la scorza cinica, *Emerald Underground* è un *romance*, una storia iniziatica in cui il protagonista, dopo aver superato numerose prove crudeli e grottesche, emerge dal caos e dalla follia come un cavaliere del Graal, puro e trionfante in un finale da fiaba. Come per il conterraneo di Collins, Frank McCourt (soprattutto nel suo secondo romanzo, *Tis*), l'America diventa per l'eroe irlandese

il luogo in cui i sogni si realizzano e un allenamento notturno nello stadio di un liceo ne è il biglietto d'ingresso: "Le scuole, le ragazze e i ragazzi per bene, i lunghi corridoi in cui si studiava, in cui la gente parlava con decenza e aveva un futuro, stavano tutti sulla pista, oltre quel segno, lontani dai riformatori, dai motel e dai campeggi in cui avevo vissuto, e distanti da quegli anni di malattia e di dolore in cui ero capitato. Corsi veloce in un attacco di rabbia perché sapevo che la corsa era l'unico modo che avevo per entrare in quel mondo" (190). Anche in *The Loneliness of the Long Distance Runner* di Alan Sillitoe, la corsa è simbolo di emancipazione per il ragazzo del riformatorio; ma mentre il ribelle Smith trova la libertà nel rifiuto della vittoria con cui beffa il mondo dei padroni, il più convenzionale Liam aspira proprio a quei valori della società borghese che il suo linguaggio sembra denigrare. "Dovevo credere che sarei stato in grado di tornare in forma, che avrei potuto vincere quella borsa di studio. Era semplice. Corsi nel buio, il cielo sfavillava sopra di me, ed era maestoso e infinito, ecco perché avrei dovuto crederci, perché immensità voleva dire libertà, lo strumento con cui diventare

una persona diversa ed eliminare il mio passato del cazzo. Dovevo sfruttare quello che l'America poteva offrirmi" (91-92). Anche il personaggio di Liam, quindi, ha un fondo segreto di smeraldo: Sotto la maschera del duro, il turpiloquio e il volto sfigurato, batte il cuore di un "bravo ragazzo" inquadrate: Liam non si droga, non possiede la donna d'altri (anche se la desidera), protegge i deboli e telefona alla mamma malata.

La debolezza di questo romanzo tragicomico, dal ritmo serrato e avvincente e dai personaggi grotteschi e patetici, sta proprio nell'incongruenza fra scorza dura e apparentemente aggressiva e sostanza convenzionale. Ottima la traduzione, nonostante le difficoltà di ricreare il linguaggio violento e volgare di un mondo adolescenziale e malavitoso in modo che suoni autentico, e di trovare un riscontro linguistico per luoghi e istituzioni caratteristiche della vita quotidiana americana che non hanno equivalenza italiana e costringono la traduttrice a ricorrere a note esplicative o ad altri espedienti. È prevista e imminente la versione cinematografica. Un altro romanzo di Michael Collins, *L'altra verità*, è stato tradotto per Neri Pozza. ■

Conal Creedon è nato a Cork nel 1961 ed è notissimo in Irlanda come drammaturgo e sceneggiatore radiofonico – la sua surreale commedia radiofonica *Under the Goldie Fish* è stata seguita da un pubblico entusiasta per ben quattrocento puntate dal '95 al '97.

Il suo primo romanzo, *Passion Play*, è stato tradotto in italiano con grande tempismo dalla casa editrice Le Lettere di Firenze. Il merito di tanta sollecitudine è di Fiorenzo Fantaccini che ha segnalato il romanzo, tra i più interessanti usciti di recente in Irlanda, fornendone poi la brillante traduzione, svolgendo quello che Seamus Heaney ha chiamato "il compito più ingrato", mettendosi cioè al servizio di un testo altrui. Fantaccini giustamente rinuncia a volgere in italiano il titolo perché risuoni forte la eco di *morality play*. Questo "Dramma della Passione" è infatti sacra rappresentazione dei nostri malandati tempi moderni.

La trama è stata riassunta dall'autore in una bella intervista che compare in appendice: "Sono le tre del mattino di Venerdì Santo e un uomo si uccide. Il romanzo consiste nelle folli farneticazioni di un uomo depresso sotto l'effetto dell'LSD; [...] il libro è il messaggio che il suicida lascia al mondo,

Conal Creedon, *Passion Play*, trad. it. di Fiorenzo Fantaccini, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 286

Carla de Petris

un po' come i Vangeli, insomma." Pluto è il nuovo Cristo, un povero cristo per davvero, che non per nulla ha trentatré anni, quando, messo di fronte all'ennesimo sfratto, decide di "sfrattarsi" definitivamente dalla vita e questa, secondo la convinzione comune, gli scorre per l'ultima volta davanti agli occhi. Tutta la vita, dal suicidio della madre all'abbandono delle sue donne, dall'allegria della fanciullezza alla morte degli amici, fino alla sua stessa morte nella topaia di Waterloo Terrace, compreso uno scorcio di improbabile futuro, quando parteciperà (?) alle nozze del figlio, molti anni dopo la morte.

È un esercizio oramai ozioso rintracciare anche in Creedon la lezione dei grandi modernisti: Joyce, Beckett e Flann O'Brien, come fa la critica per tutti gli scrittori irlandesi contempora-

nei. Essa è nel DNA dei più accorti e maturi di loro, da Banville a Friel, da Heaney a Kinsella, e scorre nelle vene delle generazioni più giovani sotto specie del cosiddetto postmodernismo. I primi hanno perseguito una concezione scettica del mezzo espressivo e hanno continuato sulle orme dei padri ad indagare la natura stessa della scrittura e della comunicazione letteraria, elaborando la trasformazione del "traditional narrative of quest into a critical narrative of self-questioning", secondo la bella definizione di Richard Kearney. Per attuare il "self questioning", questa indagine sul sé, i più giovani utilizzano gli espedienti stilistici del postmodernismo: il rifiuto dei limiti imposti dai generi letterari codificati, la rinuncia allo scarto tra arte e vita, l'uso di riferimenti presi indifferentemente dalla cultura alta e da quella di consumo. Creedon ha in mente romanzieri come Roddy Doyle – il cui *The Commitments* è citato non a caso – e Desmond Hogan, che hanno creato una vera poetica della marginalità con una sempre più esasperata frammentazione della tecnica narrativa, mutuata dal *collage*, che richiede grande impegno da parte del lettore. Interessante in questo romanzo è proprio l'atteggiamento di Creedon verso

il suo lettore "implicito": più che di complicità, qui si tratta di confidenza, di una fiducia caparbia che dà senso alla scrittura stessa, fiducia che il lettore sappia dare un senso alla storia narrata in prima persona, chiaramente autobiografica – esclusa naturalmente la tragica conclusione. Ogni frammento di vita ha l'andamento di una parabola con una morale, ma appena accennata, forse per timidezza o forse per paura di perdere la confidenza e la compassione del lettore, ultimo legame umano possibile. Questa

ossessiva ricerca del contatto con il lettore è all'origine dell'unico difetto di questa promettente prima prova narrativa di Creedon e cioè un "abuso di parole", come direbbe Banville, che può forse derivare all'autore dalla pratica del *serial* radiofonico. Al suo meglio invece Creedon eccelle proprio nell'arte dell'ironico understatement ricco di significato.

Un esempio per concludere: il padre di Pluto, che non a caso è falegname, ha sistemato in cucina la bara che si è costruita a regola d'arte per-

ché non potrebbe sopportare di essere sepolto in una di fabbricazione industriale e la morale è la seguente: "Una casa può essere un paradiso o un inferno, e ciò che la rende una casa è il fatto che continuiamo a tornarci. Vediamo tutti quello che accade per strada [...] Nessuno però conosce la pazzia che c'è dietro alle porte delle case. Alla fine della giornata dobbiamo tutti tornare a casa. La nostra casa non era diversa dalle altre e per questo, forse, avevamo una bara in cucina. Come vedete, tutto ha un senso." ■

Brian Friel è considerato il massimo drammaturgo irlandese vivente, ma è anche autore di splendide, struggenti novelle che finalmente possono essere godute dal lettore italiano nell'accurata traduzione di Fiorenzo Fantaccini nella raccolta *Loro del mare*. Si avverte nella ricerca del traduttore di rendere in italiano la lingua frieliana quella cura amorosa di cui parlava Sant'Agostino nel *De Trinitate*: "Si è innamorati di quelle sillabe perché si sa che hanno un significato". Il senso dell'opera narrativa di Friel è infatti scandagliato nell'interessante postfazione "Il lapis, il paesaggio, le voci" dello stesso Fantaccini.

Contemporaneamente all'uscita del volume italiano sono state raccolte e pubblicate in Irlanda le più recenti opere teatrali di Friel in cui è stata elaborata e quasi distillata l'influenza di Cechov sotto l'ambiguo titolo *Three Plays After*.

Questa coincidenza ci induce a riflettere sulla qualità peculiare della scrittura frieliana in due stagioni particolari: prima e dopo il successo delle sue opere teatrali, e cioè nelle novelle scritte e pubblicate tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta e nei suoi drammi più recenti ispirati all'opera del grande russo, in cui quell'*after* si carica di sensi. Sta per "alla maniera di" o "secondo Cechov" ma anche "quello che viene dopo che tutto si è compiuto sulla scena".

Friel è l'erede naturale di una tradizione teatrale che, come lui stesso ha tenuto a precisare, è iniziata appena nel 1899 con la creazione da parte di Yeats e di Lady Gregory dell'Irish Literary Theatre, che nel 1903 diventerà la Irish National Theatre Society e l'anno successivo troverà la sua sede nell'Abbey Theatre di Dublino. Lo scopo era di "portare sulla scena i pensieri e le emozioni più profonde dell'Irlanda." Fu un atto d'immagina-

Brian Friel, *Loro del mare – racconti irlandesi*, trad. it. e cura di Fiorenzo Fantaccini, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 216

Brian Friel, *Three Plays After – The Yalta Game, The Bear after Chekhov, Afterplay*, Loughcrew, Oldcastle, The Gallery Press, 2002, pp. 104

Carla De Petris

zione, un esperimento fondante di un'identità nazionale che non esisteva, negata dalla colonizzazione britannica. Una pura invenzione: "pure fiction."

Giustamente Fantaccini ricorda che ogni artista irlandese è sempre e innanzitutto erede dell'antico *seanchaí*, il contastorie che, accanto al povero focolare, snocciolava complicate leggende e improbabili etimologie di toponimi, depositario del *lore*, il sapere degli antenati, ma è anche erede dello *scéalaí* che alla mensa dei potenti rinnovava i fasti e le meraviglie del passato eroico del clan, conservandone e tramandandone la memoria.

Anche Friel non rinuncia mai alla pulsione di narrare una storia, sia sulla pagina, che sulla scena. Ha ragione Baricco quando dice: "È il racconto degli eventi e non l'informazione sugli eventi a renderci padroni della storia", sia essa la storia di un individuo che quella della comunità.

Ma cosa succede quando è lo stesso codice linguistico adottato dall'artista ad aggiungere un'ulteriore valenza politica all'atto di raccontare?

Una tradizione teatrale dunque che ha tra i suoi rappresentanti Synge e O'Casey e più di recente Behan, ma

anche Beckett, e che non può prescindere dall'esperienza racchiusa nel macrotesto di Joyce. Il nodo centrale della colonizzazione britannica è stata l'imposizione della lingua inglese e la cancellazione quasi totale dell'antica lingua gaelica. Fu merito di Joyce averne centrato le conseguenze esistenziali, culturali e politiche e di Beckett aver percorso la terra desolata della mancanza di senso "dopo il silenzio", secondo il titolo di un saggio di Renato Oliva di alcuni anni fa.

Il teatro irlandese è per eccellenza "teatro di parola", ma di una parola perennemente instabile, il cui senso è ambiguo e sfuggente, in quanto segno di una lingua imposta, l'inglese, e perciò testimonianza della violenza subita in secoli di dominazione. La sperimentazione di questo teatro non investe tanto il livello dello spazio teatrale quanto quello semantico, della parola "plurale" messa in scena, la parola dell'Altro, come ha ben argomentato in un recente studio Elizabeth Butler Cullingford (*Ireland's Others: Gender and Ethnicity in Irish Literature and Popular Culture*, Univ. of Notre Dame Press, 2001)

La ricerca frieliana nasce dalla percezione del coesistere di sensi e di mondi diversi in cui è spesso celebrato il persistere della lingua gaelica come un fiume carsico che scorre al di sotto dell'inglese parlato dagli irlandesi, come accadde nei capolavori *Faith Healer*, *Translations* e *Dancing at Lughnasa*. Quella di Friel è una poetica "liminare" che si incarna in una parola sottoposta al continuo reagente della traduzione.

Il tracciato del narrare per Friel è a spirale, simbolo celtico per eccellenza, icona yeatsiana dell'eterno ritorno, ma anche del coesistere di molteplici significati – "versioni" – del centro a cui non è dato giungere. Questa seconda accezione è attribuibile all'intera opera frieliana, in cui non solo si contrappongono punti di vista

diversi della medesima storia attraverso la giustapposizione di diversi personaggi monologanti come in *Faith Healer* o in *Molly Sweeney*, ma aspetti diversi della medesima personalità come accade in *Philadelphia, Here I Come* o momenti diversi della vita dei personaggi come in *Dancing at Lughnasa* in cui il narratore Michael anticipa e commenta il futuro che attende le sorelle Mundy.

Il mondo delle novelle, che anticipano temi e situazioni dei suoi drammi successivi, è quello dell'Irlanda rurale degli anni Quaranta e Cinquanta, segnata dalla povertà e dalla frustrazione. All'esaltante stagione della lotta per l'indipendenza dalla Gran Bretagna era infatti seguita la normalizzazione in nome dei valori del cattolicesimo più fondamentalista e bigotto. Liam O'Flaherty, Sean O'Faolain, Frank O'Connor e, più tardi, Mary Lavin e William Trevor individuarono nella *short story* la cifra letteraria per celebrare quell'universo di vinti. Ma per Friel che, a differenza di quegli autori, scrive le sue novelle sull'onda del ricordo all'inizio degli anni Sessanta, quello è il mondo della sua infanzia e perciò è illuminato dalla nostalgia o almeno

riscattato dalla memoria. "La memoria impone tuttavia – nella acuta riflessione di Elemire Zolla – che la realtà non sia mai conosciuta, soltanto evocata in sua assenza, attraverso la permanenza della sua forma." La sfasatura tra realtà e memoria, tra vita e sogno è al centro delle novelle di Friel ed è sempre colta partendo da un accidente casuale, da un frammento in cui si aggruma il valore di un'intera esistenza, perché, con uno scarto supremamente ironico, Friel ci persuade che la vita merita sempre di essere vissuta.

Basta prestare orecchio, cogliere nelle pause il senso del non detto. Questo è il "lapis" morbido dal segno sottile che Friel dice di prediligere.

Questo spiega anche la sua continua fascinazione per l'opera di Anton Cechov.

Già nel 1981 Friel aveva affrontato la traduzione del dramma cechoviano *Le tre Sorelle* e la sua versione del 1998 di *Zio Vanja* otterrà uno straordinario successo sui palcoscenici di Dublino e di Londra. Nel 2001 scrive un dramma, *The Yalta Game*, ispirato alla novella "La signora col cagnolino", rappresentato il 2 ottobre di quell'anno al Gate Theatre di Dublino. Il 5 marzo

del 2002 nello stesso teatro vengono presentati in sequenza due atti unici: *The Bear*, traduzione dell'omonima operina giovanile di Cechov, e *Afterplay*, un lavoro originale e molto interessante. La critica entusiasta ha esaltato l'interpretazione di John Hurt e di Penelope Wilton nei panni rispettivamente di Andriej, l'infelice fratello di Olga, Irina e Mascia, e in quelli di Sonja, la nipote di Vanja, che si incontrano per caso negli anni Venti in un misero caffè moscovita. Friel torna dunque sul tema del limite, del margine; si interroga su cosa potrebbe avvenire dopo che il sipario è calato sulle vite dei personaggi, addirittura oltre il limite tra storia e storia. Se nella tragedia – da quella greca a quella elisabettiana – il cerchio si chiude sulla morte dell'eroe, la morte in vita che scorre sulla scena contemporanea non concede invece che una pausa, una tregua. I personaggi, troppo vicini alla nostra quotidianità, si impongono non solo al loro autore, ma abitano le nostre coscienze. Il grande drammaturgo irlandese si dimostra così nella piena maturità erede non solo di Cechov, ma anche di Pirandello ■

**G**li Amori di Cass McGuire (*The Loves of Cass McGuire*) è la quarta opera di Brian Friel a comparire in traduzione italiana. Nel 1996 con "Traduzioni" e altri drammi Carla de Petris proponeva al pubblico italiano tre opere che in modo diverso segnano una sorta di epoca d'oro nella produzione del drammaturgo irlandese. Infatti *Il Guaritore* (*Faith Healer*, 1979), *Traduzioni* (*Translations*, 1980), e *Lúnasa, danza d'agosto* (*Dancing at Lughnasa*, 1990), rappresentano tre tappe significative dei "drammi della parola". Se con *Faith Healer* Brian Friel sperimenta un uso radicale del monologo, in *Translations* parola e linguaggio diventano metafore per la disgregazione del mondo gaelico nella Storia, ma anche segnali di incertezza e del lento disgregarsi di mondi interiori. *Dancing at Lughnasa* chiude la decade dei drammi della parola con la ricerca di linguaggi non verbali che alla parola si possano sostituire. A questa triade va ad aggiungersi la traduzione di *Molly Sweeney* (1994), non pubblicata ma proposta sulla scena dal Teatro Arsenale di Milano nel 1997.

Interessante è la scelta di Silvia Campanini e Monica Randaccio di sottoporre *The Loves of Cass McGuire* all'attenzione del lettore/spettatore italiano, coraggiosa e al tempo stesso

Brian Friel, *Gli Amori di Cass McGuire*, a cura di Silvia Campanini e Monica Randaccio, trad. it. di Silvia Campanini, E.U.T. Edizioni Università di Trieste, 1999, pp. 86

Giovanna Tallone

coerente con quanto già proposto. Coraggiosa perché si rivolge ad un momento precedente nella produzione drammatica di Brian Friel; coerente perché questo dramma del 1966 anticipa sotto diversi aspetti la produzione più matura dell'autore, la cui capacità di inventiva e di sperimentazione trova in *The Loves of Cass McGuire* un percorso compiuto. Questo è il secondo grande successo del drammaturgo irlandese. Come *Faith Healer* qualche anno dopo, *The Loves of Cass McGuire* debutta a Broadway, e questo forse condiziona la recezione dell'opera come "dramma dell'emigrazione". *The Loves of Cass McGuire* è questo, ma è anche molto di più. Per la prima volta Friel crea un grande personaggio femminile, prean-

nunciato dalla protagonista del suo racconto *Aunt Maggie the Strong One*, e portato poi sulla scena dalla grande attrice Siobhan McKenna.

L'opera è il seguito ideale del dramma che ha portato alla fama Brian Friel nel 1964, *Philadelphia, Here I Come!*. Qui il drammaturgo mette in luce le ultime ore che il giovane Gar O'Donnell trascorre nella sua casa di Ballybeg prima di emigrare negli Stati Uniti. *The Loves of Cass McGuire* si pone idealmente come "dramma gemello" riprendendo la narrazione là dove *Philadelphia, Here I Come!* l'aveva lasciata e mettendo in luce in Cass McGuire il momento del ritorno al Paese d'origine. Cass raccoglie in sé quella che potrebbe essere stata la vita di Gar O'Donnell in America, non l'Eldorado sognato, ma il graduale spegnersi delle illusioni nella delusione. Dopo aver lavorato come cameriera per cinquantadue anni in una bettola a New York, Cass ritorna "a casa". I suoi modi rozzi e volgari spezzano l'equilibrio della rispettabilità della famiglia del fratello, che si affretta a portarla in una casa di riposo, dal nome ironico di Eden House. Qui Cass perde gradualmente il contatto con la realtà per rifugiarsi nel sogno e nell'illusione e per ricostruire, riraccontare o riscrivere, un passato che non è mai esistito.

L'opera fa ricorso ad elementi espressionisti e non naturalisti e continua quella sperimentazione di forma e struttura iniziata con *Philadelphia, Here I Come!*. Cass elimina l'illusione della quarta parete e si rivolge direttamente al pubblico. Come nei *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* di Pirandello, Cass e il fratello Harry lottano per avere il controllo non solo della scena ma anche del copione, così che l'aspetto metateatrale del dramma che riflette su se stesso e si giudica prende presto piede. Accanto a Cass, due altri ospiti di Eden House hanno una funzione rilevante, Trilbe Costello e Mr Ingram, che si servono del linguaggio e delle parole per trasformare o tradurre le miserie della loro esistenza in una finzione accettabile.

La traduzione italiana presenta una suddivisione in quattro parti. La breve presentazione di Gerald Parks mette in luce alcuni spunti di riflessione che offrono un primo approccio, una chiave di lettura del dramma e dell'opera di Friel in generale. Definendo il suo teatro "emozione ricordata nel tormento", Parks sfida e frantuma l'eco di Wordsworth, offrendo al tempo stesso delle linee guida per accostarsi all'opera di Friel, ponendo l'accento in particolare sul potere immaginativo che rende il sogno l'unica realtà.

L'introduzione di Monica Randaccio ha una duplice funzione. Si rivolge ad un pubblico che non conosce né l'Autore né il contesto del teatro irlandese contemporaneo, ma anche a chi, conoscendo Friel, apprezza un'analisi sensibile della sua opera. L'introduzione è pertanto al tempo stesso divulgativa e critica. *The Loves of Cass McGuire* viene posto nel contesto socioculturale in cui è scritto, prodotto e ambientato, l'Irlanda della metà degli anni Sessanta, un Paese in sospensione tra tradizione e modernizzazione. Il contesto storico e sociale fa perno e viene tutto giocato sul focus di liminalità e divisione, un topos caro a chi si occupa di letteratura irlandese, la cui essenza sembra stare tutta nel trattino che separa (o unisce?) "Anglo" da "Irish".

Monica Randaccio fa emergere la dicotomia del *background* di Brian Friel, cresciuto in una città dai due nomi, Derry/Londonderry, al tempo stesso evidenziando come essa si traduca nella sua opera narrativa e drammatica, a cominciare dalla scissione di Gar O'Donnell in "Public Gar" e "Private Gar" in *Philadelphia, Here I Come!*. La studiosa mette in luce quegli elementi che fanno da ponte tra *The Loves of Cass McGuire* e il canone di Friel, sull'"afasia emotiva" che investe in opere

come *The Gentle Island, Living Quarters, Aristocrats* individui e comunità. Tale incapacità di esprimere il mondo interiore, represso e soffocato, genera quei temi ricorrenti nell'opera di Friel – la famiglia come luogo di coercizione e metafora della società, la mendacità della memoria, la capacità affabulatoria di creare una nuova realtà, l'inaffidabilità della parola.

Monica Randaccio ricrea così il mondo di Brian Friel prima di passare allo specifico di *The Loves of Cass McGuire*. E se negli anni Ottanta Brian Friel esplora il mondo della "traduzione" in senso lato, in *The Loves of Cass McGuire* egli aveva già "tradotto" il senso di smarrimento, di divisione, sperimentando con la forma del teatro. L'opera viene presentata in una scansione tripartita. L'inquadramento dei personaggi si svolge sottolineando l'interazione con il testo, dove di ciascuno emerge l'incertezza in termini di ruolo sociale e di funzione all'interno del dramma. Da una Mamma McGuire la cui grandezza e potere carismatico affiorano come ormai decaduti – emblematica è qui la sedia a rotelle su cui la donna trascorre le sue giornate – si passa all'ipocrisia del mondo del fratello Harry. La sua ossessione per l'ordine rende ancora più stridente la presenza destabilizzante di Cass, cui viene dedicata la seconda parte dell'analisi. Del personaggio viene sottolineata l'assenza di status: Cass non è più irlandese né americana, è della famiglia, ma non vi appartiene e anche il suo passato assume questa valenza indistinta. Dal rifiuto del passato e del ricordo Cass finisce col diventare vittima e preda del ricordo di quegli "amori" che ella vuole credere ancora autentici – amore per il padre che l'ha abbandonata, per Connie che è stata costretta ad abbandonare, per la famiglia che rifiutando i risparmi spediti regolarmente da oltreoceano ha rifiutato il suo dono d'amore di oltre cinquant'anni.

La terza parte dell'analisi dell'opera si rivolge alla presenza e alla valenza della musica di Richard Wagner, di cui viene fatta un'accurata descrizione facendo riferimento ad una serie di opere teoriche del musicista tra cui *L'opera d'arte dell'avvenire, Opera e dramma e Scopo dell'opera*. La parentesi "musicale" non attutisce però la valenza dell'analisi epistemologica del dramma, poiché attraverso la presenza di Wagner in *The Loves of Cass McGuire* vengono messi in luce l'uso e l'ossessione del linguaggio in Friel. Se da una parte gli elementi musicali e la scelta dei brani come "Venusberg" del *Tannhäuser* accentuano quei momenti narrativi "privilegiati", totalmente intimi e pri-

vati rappresentati dalle "rapsodie", di Trilbe nel Primo Atto, di Ingram nel Secondo, di Cass nel Terzo, dall'altra danno ulteriore forza al senso dell'esilio che dà identità e consistenza al personaggio di Cass McGuire.

La presentazione ben costruita ed organizzata di Monica Randaccio non risente troppo di qualche refuso tipografico (Henry per Harry, o un punteggiatura mal posta nell'ultima parte del lavoro) ed rappresenta una buona prefazione per l'interessante e spesso magistrale traduzione italiana di Silvia Campanini.

La traduzione si presenta estremamente scorrevole, con soluzioni spesso felici, basti citare la varietà con cui viene resa l'esclamazione che punteggiava l'eloquio di Cass, "Jeeze", da "orpo", a "ostia", a "per la miseria". In modo simile, una gamma di espressioni italiane colorite riproduce bene il contesto dell'originale – "what the hell", "che cacchio", "yeah", "urca" o "ma va'", "so", "cavolo", "bah", "al diavolo", "goddam", "diamine". Tali esclamazioni fanno parte del registro linguistico e del socioletto della protagonista, segnalandola di fatto come esclusa dalla comunità in cui cerca di ritornare. A questo proposito è degna di nota la postfazione della traduttrice, che se da una parte si presenta come una riflessione sui principi che sottendono questa traduzione, dall'altra è anche un breve saggio sulla traduzione e sul tradurre per il teatro in particolare, lavoro perennemente incompiuto se non realizzato sulla scena, costantemente in un limbo poiché necessita di altri codici paralinguistici per raggiungere una qualche forma di compiutezza. Si spiega così il titolo della postfazione: "Una traduzione per la messa in scena", che esplicita i canoni di riferimento per la traduzione stessa. La necessità di tenere presente la lingua e il pubblico di destinazione giustifica numerose scelte stilistiche, a cominciare dalle indicazioni di scena. Queste vengono infatti spesso radicalmente cambiate rispetto all'originale dal punto di vista di ordine e struttura, con risultati spesso interessanti, come il verbo "troneggia" che rende il più neutro "looks magnificent" di Mamma McGuire. Anche in questo caso, dove l'originale aveva "Gran McGuire" l'italiano ha "Mamma", termine affettuoso e figura di matriarca si sovrappongono, enfatizzando al tempo stesso il punto di vista della protagonista, mettendo a fuoco il rapporto madre-figlia, emblematico di quell'amore che per Cass rimane sempre incompiuto e illusorio.

Compressione e soppressione di elementi informativi significativi nelle

indicazioni di scena non sfuggono al lettore attento. In particolare nell'annotazione dell'Autore "She charges on scene... shouting in her raucous Irish-American voice" l'indicazione "Irish-American" viene tolta, poiché di scarsa rilevanza per il pubblico italiano e di impossibile resa che non vada al di là di un generico registro popolare. Se nel testo originale i riferimenti spaziotemporali sono genericamente "The present in Ireland", la traduzione vede la necessità di creare una distanza temporale: "L'azione si svolge in Irlanda negli anni Sessanta".

Silvia Campanini giustifica la scelta di sostituire elementi di carattere culturale tipici del mondo dello spettacolo anglosassone, o meglio americano, con qualcosa di più vicino e familiare alla cultura italiana, ad esempio Bennet Cerf / Jerry Lewis, Ed Sullivan / Danny Kaye. *En passant*, notiamo anche che il nome specifico di Macey viene soppiantato da un più generico "grandi magazzini", senza dubbio più efficace di un corrispondente nome italiano. Allo stesso modo lo "school blazer" che Dom indossa nella prima scena è significativo nel contesto anglosassone in cui la divisa scolastica è un *must*, ma non può essere resa se non con "casacca da scolaro", che risponde e si adatta alla realtà italiana degli anni Sessanta. Inoltre il contesto scolastico italiano è senza dubbio più familiare parlando di "declinazioni latine" piuttosto che "radici" – "roots" nell'originale.

La traduzione vede talvolta uno spostamento di attenzione segnalato da un uso mutato di pronomi perso-

nali. All'inizio del Primo Atto, il nipote Dom dice alla nonna: "When I leave school, I'm going to set up a business of my own ... a kip house. And I'll make you the madam". La traduzione italiana di quest'ultima frase distoglie l'attenzione dal parlante per rivolgerla al suo interlocutore: "e tu farai la madama". La procedura si fa più interessante quando a parlare è Cass. Ad esempio, sempre nel Primo Atto, durante uno dei violenti scambi verbali con Harry, Cass esplode con "but you're not going to move me!". La maggiore libertà della traduzione italiana – "io da qui non mi sposto di un dito!" – sposta l'attenzione dall'interlocutore – "you" – al parlante – "io" –, una scelta particolarmente significativa a questo punto del dramma, poiché proprio qui Cass si trova a contendersi con Harry l'autorità sulla storia. La pregnanza delle sue parole – "I say it begins with me stuck in the gawddam workhouse!" – viene accentuata dalla forma verbale compiuta: "e quindi inizia che mi hanno sbattuto in quello schifoso ospizio".

Il registro linguistico di Cass nell'originale rivela la sua non integrazione nel contesto borghese in cui approda. Questo trova un suo corrispettivo nel rispetto di anacoluti, aferesi, ripetizioni, espressioni gergali. Parlando del padre di Alice, Cass si esprime in modo molto semplice: "Joe Connor, the lawyer, who couldn't keep his hands off young girls". La ridondanza data da accento e pronuncia americanizzata trova una sua rispondenza nell'anacoluto italiano "l'avvocato Joe Connor, quello che gli piace tastare le ragazzine". La tendenza di

Cass a ripetere parole o espressioni gergali è funzionale alla presenza del personaggio eppure anche in questo caso la traduttrice trova una varietà di espressioni in modo da sopperire all'"intraducibile". Così la parola "stuff" in senso derogatorio trova due varianti, "boiate" e "scemenze". Anche i giochi di parole hanno soluzioni interessanti, ad esempio quando l'equivoco su "brother"/"brothel" viene mantenuto sullo stesso livello di volgarità con "culto"/"culo". Analogamente, anche a livello fonico la traduzione cerca di rispettare l'originale. La filastrocca con l'allitterazione in R pronunciata da Trilbe "Round the rugged rocks..." nel Terzo Atto prende spunto dalle parole che seguono dove l'allitterazione in P è dominante: "My brother Peter dived for precious pearls", così che quest'ultima si estende anche alla precedente con il ritornello familiare di "Apelle figlio d'Apollo".

Sia la nota introduttiva che le osservazioni sulla traduzione sono corredate ciascuna da una bibliografia, breve, ma calibrata. Entrambe offrono un punto di partenza per avventurarsi nei meandri del teatro anglo-irlandese contemporaneo da una parte, e di problemi traduttivi dall'altra.

*Gli Amori di Cass McGuire* non si presenta pertanto soltanto come una traduzione. La scelta di Monica Randaccio e Silvia Campanini è interessante e pienamente giustificata sul piano teorico dall'impianto rigoroso che la accompagna. La speranza è che la traduzione non rimanga nel limbo della parola scritta ma che trovi piuttosto quanto prima quella messa in scena per cui è nata. ■

Con *Deconstructing Ireland* Colin Graham arricchisce la ricerca letteraria irlandese di un contributo originale, competente e destinato a divenirne un punto di riferimento nodale. Infatti, se con *Inventing Ireland* di Declan Kiberd, la critica letteraria dell'isola di smeraldo si era finalmente aperta a strumenti e a teorie d'importazione, e quindi a categorie interpretative non formatesi entro un orizzonte nazionale e autoreferenziale, l'impressione decisamente positiva è che con i più recenti lavori di giovani studiosi come Gerry Smyth, Ray Ryan, Liam Harte, Aaron Kelly e lo stesso Colin Graham, questa impostazione sia stata, non tanto adottata, quanto definitivamente assimilata. Nel caso di *Deconstructing Ireland* lo testimoniano l'ampiezza e l'eterogeneità della bibliografia che informa e struttura l'o-

Colin Graham,  
*Deconstructing Ireland –  
Identity, Theory, Culture,*  
Edinburgh University  
Press, 2002, pp. 192

Andrea Binelli

pera: un repertorio di respiro sovrannazionale e pluridisciplinare che, in evidente stile 'Cultural Studies' e senza mai cedere alle lusinghe del superfluo o del ridondante, è sorprendentemente contraddistinta dalla varietà e, al contempo, dalla pertinenza del materiale preso in considerazione. È inoltre encomiabile l'agilità con cui l'autore si destreggia all'interno di questo vasto

corpus critico, delineando un percorso insolito e suggerendo prospettive inconsuete e brillanti. Nella sua indagine Graham ripercorre le tappe principali della critica letteraria irlandese del Ventesimo secolo, ne evidenzia le interazioni con le contingenze culturali e le dinamiche sociali, e giunge ad affermare che "Ireland is a future which is always posited and never attained [...] underwritten by a utopian trope which propels its completion always into the future." Graham, infatti, sostiene che la nozione di Irlanda è stata soggetta nel tempo a continue proiezioni utopiche in grado di scatenare nel presente ricorrenti momenti di crisi. In tal senso, l'Irlanda mette costantemente in scena la propria decostruzione e lo fa attraverso processi culturali che, in perenne anticipo sull'atto critico di definizione, svilup-



pano e riformano costantemente il proprio stato di crisi. Secondo Graham, ciò significa che l'Irlanda è stata condannata a esistere in uno stato di rappresentazione, come somma di dispersi tropi, di 'Irlande'; in altre parole, come combinazione di molteplici ipotesi di una "quoted version of itself which is both excessive and phantasmal". Ne conseguono, infatti, due effetti antitetici e simultanei: da una parte il vuoto di significazioni e l'attesa perenne di un futuro che porti a compimento il significato; dall'altra un eccesso di significati che permette un movimento perpetuo verso il futuro, tempo in cui ogni significante sarà riattribuito al suo proprio significato.

Graham sottopone questa teoria al reagente di numerosi testi: da *Hidden Ireland* di Daniel Corkery a *The Jail Journals* di John Mitchell, dai trattati politici di James Connolly a quelli religiosi che emergono dal Congresso Eucaristico del 1932, dalle opere critiche di Vivian Mercier, Seamus Deane e Declan Kiberd a quelle legate alla temperie revisionista e post-nazionalista. In ognuno di questi testi ed in molti altri ancora, lo studioso verifica puntualmente robusti indizi della validità del suo modello critico. Dopodiché, a scanso di equivoci, conclude: "this promise of future harmony and wholeness is [...] a formative aspect of the history of Irish literary criticism [...] induces a continual sense of 'crisis' in Irish criticism."

A questo punto, senza niente togliere al valente ricercatore, è pur necessario notare l'imbarazzante assenza di riferimenti all'antropologo

Victor Turner, la cui analisi dei 'drammi sociali' e dei riti di passaggio, già trent'anni fa, si articolava attorno ad uno schema per molti versi equivalente. Mentre più recentemente, per rimanere in territorio letterario, lo scrittore e saggista Carlos Fuentes, nel suo *La Geografia de la Novela*, recuperando da Goethe e attualizzando il concetto di 'letteratura mondiale', ne ha individuato il grande insegnamento esattamente nella capacità sua propria di svelare l'impossibilità di completezza: in particolare, il romanzo ci avrebbe sempre insegnato un certo scetticismo, mettendo a nudo quei meccanismi che demandano ciclicamente ogni completezza e realizzazione a un utopico futuro. Del resto, continua Fuentes, "la nostra umanità non vive nella gelida astrazione di quanto è disunito, ma nel caldo polso di una varietà infernale che ci dice: non siamo ancora. Siamo in procinto di essere." Il sospetto, pertanto, è che, nel caso di *Deconstructing Ireland*, abbia influito quello stesso regionalismo più volte indicato come la zavorra che penalizza il veliero degli studi irlandesi e che si sia voluto riconoscere in un fenomeno antropologico universale una peculiarità del contesto irlandese. D'altronde, persino uno stesso concetto di Irlanda, così generico e improbabile, può indurre non poche perplessità, soprattutto in chi è estraneo alle consuetudini critico-letterarie dell'isola verde.

Eppure, cosciente di questi rischi, lo stesso Graham aveva rimproverato a più riprese i suoi colleghi riguardo a un'eccessiva dipendenza dalla tradizione critica. In particolar modo, ha rimproverato loro l'incapacità di tra-

scendere le più consolidate e privilegiate coordinate di lettura quali la dialettica padri-figli, il nazionalismo e l'identità (dunque il colonialismo e il rapporto con l'Inghilterra), la tensione fra modernità e tradizione, il tema della disfunzionalità dei rapporti fra individuo e società. Gli esiti migliori di *Deconstructing Ireland* sono appunto le indagini con cui l'autore è riuscito a dilatare ed espandere questi monoliti interpretativi, a far evaporare certe dicotomie, spesso date per scontate, e a superarne i paradigmi costitutivi. La rottura delle vecchie polarità, così come della pretesa di un'unica versione di nazionalità, non sempre è seguita da proposte innovative, ma del resto tale obiettivo non rientra fra gli scopi principali di chi predilige pratiche decostruzioniste. Scopo principale sarà piuttosto il superare gli schemi tradizionali, demistificando i meccanismi culturali attraverso i quali essi si sono imposti prima di essere progressivamente interiorizzati. Per esempio, la disanima di Graham su come sia stata affrontata dalla critica irlandese la questione coloniale/postcoloniale, è forse la più lucida di quelle che si sono lette negli ultimi anni. Il sesto capitolo poi, è una splendida analisi di come sia avvenuta la strutturazione e la legittimazione di quei "layers of authenticity" su cui, per lungo tempo, ha gravato il tema dell'identità. Il settimo capitolo, infine, è un'acuta e inedita discussione del fenomeno Kitsch e della sua rilevanza nella cultura letteraria irlandese. Queste e altre intuizioni fanno di *Deconstructing Ireland* un testo di grande interesse capace di stimolare dibattiti molto promettenti. ■

Jennifer Johnston è nata a Dublino nel 1930, da una famiglia discendente dall'aristocrazia protestante anglo-irlandese. Fra i testi di Jennifer Johnston tradotti in italiano troviamo *Ombre sulla nostra pelle* (Fazi, 2002), *Quante miglia per Babilonia?* (Fazi, 2001), *Due lune* (Vespe, 2000), *L'albero di Natale* (Tartaruga, 1994), *Il tarlo invisibile* (Tartaruga, 1992).

*This is not a Novel*, pubblicato nel Novembre del 2002 e attualmente disponibile solo in lingua originale, si rivela un testo enigmatico sin dalle prime battute:

"Questo non è un romanzo.

Voglio essere assolutamente chiara su questo punto."

A chi appartiene la voce narrante? A un personaggio? A Jennifer Johnston stessa? Affrontando le prime pagine di questo romanzo la sensazione di tro-

Jennifer Johnston,  
*This is Not a Novel*,  
London, Review, 2002,  
pp. 214

Davide Benini

varsì di fronte a un'autobiografia è forte. Anche se *This is Not a Novel* (*Questo non è un romanzo*) è a tutti gli effetti un romanzo è difficile non lasciarsi confondere dalla complessa struttura narrativa dell'opera.

La voce narrante femminile, in quello che è una sorta di proemio, riflette sull'ineludibile scarto fra realtà e rappresentazione artistica. "This is Not a Novel" è infatti un esplicito (e dichiarato) richiamo al celebre quadro

di Renè Magritte dal titolo *Ceci n'est pas une pomme*. Vi è una differenza sostanziale fra la realtà e la rappresentazione della medesima operata dall'arte, diceva Magritte; tuttavia, aggiunge Jennifer Johnston, non è sempre facile riconoscere e delimitare i confini fra la realtà e le illusioni.

La morte di Johnny è sogno o realtà? Imogen è sicura che il fratello sia ancora vivo, da qualche parte, nel mondo; Johnny era un abile nuotatore, non può essere affogato. "Questo non è un romanzo", questo è un messaggio per Johnny, per convincerlo a tornare.

Imogen porta il nome di un'eroina shakespeariana, la figlia di re Cymbeline, protagonista dell'omonimo dramma. La Imogen di Jennifer Johnston, come quella di Shakespeare, è un personaggio femminile costretto a espiare peccati che non ha commesso; Imogen

è punita a causa della malignità altrui e cade vittima dell'equivoco di chi, non conoscendola a fondo, si lascia ingannare dalle apparenze.

La protagonista di *This is Not a Novel* compie i suoi diciotto anni in una clinica per malati di mente, ed è in questa clinica che riceve la notizia della morte del fratello Johnny; Imogen aveva da poco riacquisito la voce, persa in seguito a un misterioso trauma.

"Stavano cercando di farmi ritrovare la voce e allo stesso tempo di farmi dimenticare quello che quella voce voleva dire".

L'internamento non è mirato esclusivamente a far recuperare a Imogen la perduta capacità di esprimersi; l'importante è che Imogen capisca cosa dire e quando dirlo.

La voce è riacquistata solo al prezzo di una mutilazione interiore: "Devo ricordarmi di non protestare; di seguire il loro percorso. Parlerò quando mi sarà rivolta la parola; danzerò sulla loro musica; ma mai, mai più perderò la voce". Per uscire dalla casa di cura, per non rientrarvi più, è necessario dimenticare; o, perlomeno, fingere di dimenticare.

Il romanzo si configura quindi come un'operazione di recupero della

memoria. La memoria a breve termine, tramite la testimonianza, permette a Imogen di affrontare a viso aperto il tragico evento che ha segnato la sua esistenza; il lettore avanza lentamente nelle tenebre della psiche della protagonista, rivivendo con essa l'intera vicenda. Jennifer Johnston è abile nel creare un'atmosfera di attesa quasi angosciante, ritardando il disvelamento della vicenda e suggerendo al contempo piccoli ma significativi indizi sulla natura del trauma di Imogen; *This is Not a Novel* si rifà in questo senso al giallo e alla gloriosa tradizione gotica irlandese.

Vi è poi un'altra memoria, la memoria a lungo termine, quella che s'insinua nella storia e risale fino alle vicende più remote della famiglia della protagonista. Imogen, come molte altre eroine di Jennifer Johnston, discende da una famiglia protestante anglo-irlandese; consultando i diari del padre, Imogen ricostruisce pezzo per pezzo la complessa trama della storia familiare. Scoprirà così di una prozia atea e femminista, da cui ha probabilmente ereditato la mentalità intraprendente e anticonformista che la caratterizza; farà inoltre la conoscenza della bisnonna, un personaggio che

le è spiritualmente affine, una donna di carattere che aveva dovuto sopportare la morte del figlio Harry durante la grande guerra.

Imogen ascolta l'eco delle onde del mare, voce dell'eternità, del continuo ripetersi delle trame del creato, e finisce per scoprire che nella storia familiare, nel sovrapporsi e reiterarsi di temi e vicende, è impresso un marchio, una continuità che, anch'essa, travalica le barriere del tempo. La tragedia di Harry, il prozio che non ha mai conosciuto, è sinistramente affine a quella di Johnny: Johnny e Harry, si scoprirà in seguito, erano due "diversi", e sono stati sacrificati per purgare la loro "inadeguatezza" e diventare "uomini" almeno agli occhi del mondo.

*This is Not a Novel* è una riflessione sui rapporti familiari, e sui silenzi che finiscono per avvelenarli. *This is Not a Novel* è una testimonianza, la testimonianza di Imogen e di quanti, come lei, hanno vissuto esperienze che non si possono raccontare; *This is Not a Novel* è anche una meditazione sul dipanarsi della storia, un romanzo che Jennifer Johnston dedica a Frances Ledwidge, poeta Anglo-Irlandese morto a Ypres durante la Grande Guerra. ■

Scritto in poche settimane nel 1962, quando il suo autore, nato nel 1936, aveva ventisei anni e pubblicato subito dopo, *La croce storta* è il primo dei due soli romanzi del canone di Kennelly, almeno fino a oggi. Il secondo è *The Florentines*, pubblicato nel 1967. Erano anni ancora molto difficili per l'Irlanda, impaziente, esasperata, ma povera e culturalmente chiusa, dominata ininterrottamente per decenni dalla politica e dall'etica sociale indotta dalla grande, ambigua e difficile figura di De Valera, non più al potere come *Taoiseach*, ma Presidente della Repubblica fino al 1973, sempre influente come leggenda e come padre, nonostante fosse stato presidente della Società delle Nazioni verso la fine degli anni trenta, di una enigmatica resistenza alla evoluzione in senso europeo e laico del suo paese.

Dopo il secondo romanzo, Kennelly, professore di letteratura inglese e irlandese al Trinity College, personalità pubblica di grande rilievo, si è concesso solo qualche interessante incursione nella critica letteraria, e si è dedicato quasi esclusivamente alla poesia, scrivendo e pubblicando molto e con notevole frequenza. Alcune sue relativamente recenti rac-

Brendan Kennelly, *La croce storta*, a cura di Giuliana Bendelli, Pavia, Ibis, 2001, pp. 190

Francesca Romana Paci

colte di poesie, sono state recensite in fascicoli precedenti di *Tolomeo*.

Gli eventi della *Croce storta* sono ambientati a Deevna, nome fittizio di Ballylongford, il villaggio del Kerry dove Kennelly è nato. Naturalmente Deevna è una creazione autonoma, basata liberamente su Ballylongford come era cinquanta anni or sono. Per il suo luogo natio Kennelly ha tuttora sentimenti complessi e contrastanti. Gli abitanti di Deevna, rurale senza convinzione, in parte spopolato dall'emigrazione, ipotrofico, piagato dalla povertà, dall'indolenza, e dalla rassegnazione, sono colti dalla narrazione autoriale durante un'estate di eccezionale calura e siccità, in momenti suggestivamente allineati, ovvero in episodi, tenuemente collegati fra loro, ma non organizzati in alcuna vicenda uni-

taria. Il centro di tutto è l'acqua e la sua altrettanto simbolica mancanza. Senza l'acqua qualcosa di malsano pervade le due strade del villaggio, che si intersecano in una croce storta, fortemente, volutamente simbolica della sofferenza, della crocifissione, del luogo, qualcosa di malsano che si manifesta in una dilagante intensa puzza, mentre l'acqua si asciuga nelle condotte comuni, e rimane solo nella sorgente privata di un personaggio eccentrico e misterioso. L'acqua infine tornerà, scoperta dalla bacchetta forcuta di un raddomante, porterà sollievo, ma non ci saranno per questo grandi mutamenti: forse una lezione morale è andata persa.

Non è difficile trovare nella *Croce storta* tracce dei *Dubliners* di Joyce, nel metodo, nella struttura e nella "scrupolosa" economia della rappresentazione realistica. Bendelli nota giustamente nella sua prefazione che Kennelly ha scritto il romanzo in un decennio ormai lontano, quando l'Irlanda sembrava non avere molte speranze di uscire da una situazione che, soprattutto dall'interno, era percepita come irreversibile; quando ci voleva coraggio e iniziativa per affrontare il problema. Di fatto si deve ricordare che quello che oggi può sembra-

re un realismo convenzionale, non lo era allora. Joyce era ancora straniero in patria, spesso ignoto o volutamente ignorato.

La stagnazione di Deevna non è dissimile dalla paralisi che Joyce ha rappresentato decenni prima in *Dubliners*. Il lungo intervallo di tempo trascorso, due guerre mondiali, l'autonomia politica, la guerra civile, l'Irish Free State, la neutralità durante 'the Emergency' (così ci si riferiva alla Seconda Guerra Mondiale), la repubblica, non sembrava fossero riusciti a vincere l'inerzia della coscienza. Nel romanzo tutto appare lontano da Deevna. L'unica soluzione sembra essere quella dell'abbandono del villaggio, la rottura definitiva rappresentata dall'emigrazione, che rapidamente diventa esilio. La cura nazionale a tutti i mali, quella dell'alcool, è una fuga ingannevole, che spinge ancora più a fondo nella degradazione e nella infelicità. La sessualità e la natura offrirebbero inesauribile bellezza, ma gli abitanti di Deevna non sono in grado di percepirla, e guastano l'una e l'altra, distorcendo, ignorando, abusando. La sessuofobia e il rifiuto della conoscenza sono elementi persistenti dall'ottocento fino almeno agli anni settanta del novecento, e quando Kennelly scriveva *La croce storta* erano ancora forti. Anche per questo quando l'acqua ritorna, annullando il fetore, attenuando il caldo, restituendo al sole il suo splendore, cantando dai rubinetti aperti, la sua bellezza non basta a sanare il paese. L'emigrazione continuerà, la povertà morale e materiale, la sofferenza, continueranno. Anche la bella e giovane Anne Dillon lascerà terra e madre solitaria per l'esilio. Pure l'acqua è tornata, il raddomante ha compiuto il suo lavoro, e l'acqua ritrovata resta a Deevna, segno simbolico di una realtà che attende di essere compresa e riconquistata.

Nonostante l'opera di scrittori come Liam O'Flaherty, che Kennelly ha studiato, Frank O'Connor, che di Kennelly è stato maestro e amico, come Flann O'Brien, Sean O'Faolain, Patrick Kavanagh, il più giovane Brendan Behan, e non pochi altri, durante e dopo il secondo periodo bellico, l'Irlanda sembrava non trovare il coraggio di avanzare nell'autocoscienza. Kennelly scrivendo *La croce storta* dimostrava di avere quel coraggio, il coraggio di guardare consapevolmente la realtà, quando non era facile averlo, affrontando le difficoltà di una rappresentazione cruda del reale, ancora più dura perché intenzionalmente simbolica di una realtà profondamente radicata e malata.

Proprio l'autoconferita funzione oscillante tra simbolismo e narrazione allegorica degli episodi rende la lettura non facile, perché richiede una attenzione alla microstruttura degli elementi simile a quella che richiede la poesia. Non per caso, dal momento che Kennelly è essenzialmente un poeta. In molte pagine della *Croce storta* si possono trovare echi dei "Dark Fathers" della migliore poesia di Kennelly, così come anticipazioni della sua produzione più matura, come *The Book of Judas*.

L'inizio del romanzo è ritmato, solenne e colloquiale con disarmante alternanza: "Il villaggio era costruito a forma di croce", "Il vecchio cantante aveva detto...", "Deevna giaceva sprofondata nel caldo", "Lungo il tratto di strada bianca che veniva da sud camminava una ragazza...". Tutta la pagina potrebbe facilmente essere trascritta in versi. La bella Sheila, bruna e tornita, che incede nella luce stupenda e impietosa dell'estate, l'indovina astuta e itinerante che legge il destino sulla mano per una moneta che le tratti una croce sul palmo, è una figura facilmente assimilabile alle donne mitiche e leggendarie, o mitizzate dalla letteratura della tradizione in gaelico irlandese: "Sheila Dark avrebbe tentato un santo, più di quanto Kitty avesse turbato... San Kevin". Forse Kennelly si riferisce al racconto romanticamente reinterpretato da Thomas Moore della tentazione di San Kevin, ma certo conosce anche le leggendarie vite dei santi irlandesi, tra le quali quella di San Kevin ha un posto importante. Così come sicuramente conosce le tradizionali poesie di tentazione, come la famosa *O woman full of wile*, più volte tradotta da poeti e studiosi dal gaelico seicentesco di Geoffrey Keating. Certamente Sheila la zingara non è meno sensuale della bella donna di Keating. E gli uomini di Deevna sono e non sono San Kevin, che evocano con il suo contrario. Inoltre tra le storie che si raccontano di San Kevin, c'è quella, divulgata anche da Lady Wilde nelle sue *Ancient Legends of Ireland*, secondo la quale Satana stesso, travestito da fulgido angelo, vuole convincerlo a lasciare la valle solitaria di Glendalough per emigrare in paesi stranieri.

La siccità rende più evidente l'elemento malsano della piccola comunità, omologa di molte altre e del loro insieme. Kennelly, adottando anche in questo caso un metodo joyciano, non si concede interventi autoriali, passa da una rappresentazione asciutta, non inappropriatamente secca, esterna, in terza persona, alla adozione di un punto di vista interno ai suoi perso-

naggi, esposti uno dopo l'altro, dei quali rappresenta il vissuto, sempre attraverso l'uso della terza persona.

Uno solo dei dieci episodi della *Croce storta*, il sesto, intitolato *The walk - La passeggiata*, ha come vero argomento centrale la bellezza. La protagonista dell'episodio è Anne Dillon, che, esasperata da fatica e calunnie, scappa per qualche ora, lungo il fiume, coglie e mangia dolcissime more di rovo, nuota nuda e si stende su una roccia al sole, creandosi una nicchia nel tempo e nello spazio dove essere bella e felice.

Oltre all'ovvio rapporto con Joyce e al meno ovvio ma realistico rapporto con scrittori della generazione di suo padre, come O'Brien, O'Connor e O'Faolain, nati rispettivamente nel 1911, 1903 e 1900, Kennelly ha un rapporto, più o meno consapevole, con Tom Murphy, quasi suo coetaneo, playwright di valore indiscusso, ma oggi troppo in ombra e tuttora non abbastanza esplorato. Quando Kennelly scriveva *La croce storta* Murphy aveva da poco subito il rifiuto da parte dell'Abbey Theatre del suo dramma *A Whistle in the Dark*, perché il direttore artistico del teatro ne aveva giudicato argomento, caratterizzazioni, e violenza dannosi per l'immagine irlandese (questa volta non era pubblico o critica, come per Yeats a Synge, ma la stessa direzione del teatro). La violenza di Murphy, alcuni aspetti della sua visione di rabbia repressa che esplode, sono anche nella *Croce storta*, quando un figlio quasi ammazza di botte suo padre, e quando due nemici-amici ubriachi si battono con furia insensata.

Kennelly ha una vasta e appassionata conoscenza tanto delle letterature irlandesi quanto della letteratura inglese e europea in senso lato, senza dubbio si possono trovare numerosi altri echi delle sue letture nel romanzo, da Carleton a Dickens, da Coleridge a Brendan Behan, che pur maggiore di Kennelly di circa tredici anni era diventato un personaggio più che noto, anche per le sue intemperanze, solo dopo il 1954.

Nonostante fosse solo nella prima fase della sua carriera, comunque, Kennelly nella *Croce storta* mostra di possedere già le sue caratteristiche distintive: Tra le più interessanti la struttura episodica che sceglie per i suoi lavori, sia per i due romanzi, che procedono entrambi come forme epiche per episodi, sia per le sue raccolte poetiche, soprattutto le più mature, da *Cromwell* in poi, che non sono collezioni di componimenti pensati e scritti separatamente e poi pubblicati insieme, ma lavori creati come unitari, formati appunto da catene di episodi poetici.

L'altro elemento è il linguaggio e il registro favoriti di Kennelly, che sono quelli conversazionali, talvolta con elementi di incastro del demotico, che nell'insieme sembrano citazioni. La scrittura talvolta è stupefacente e disarmante per la sicura e ostentata esi-

bizione di semplicità. La sintassi è limpida e lineare, la grammatica è regolare. Il linguaggio di Kennelly non è propriamente colloquiale, non è popolare, non include idiotismi, anzi la correttezza formale della lexis è davvero notevole. Il suo è appunto un lin-

guaggio conversazionale, come quello di Coleridge in alcuni suoi famosi momenti poetici, ma ancora di più come quello di chi, come lui stesso ha avuto più volte occasione di affermare, considera la chiarezza della scrittura "cortesia" dell'autore. ■

Dopo la monumentale biografia di Joyce di Richard Ellmann, pubblicata nel 1959, sembrava davvero che non si potesse scrivere altro sulla vita di un autore del quale si era scandagliato ogni anfratto, anche i meno gloriosi e anche, a mio avviso, quelli troppo personali. Invece, a tanti anni di distanza, a traccia fredda, John McCourt dimostra che il lavoro su Joyce può essere ripreso, e che c'è ancora spazio di ricerca. L'industria Joyce, a dire il vero, produce molto tutti gli anni, ma non molto di paragonabile a questo lavoro di McCourt. Non ho, per gusto personale e formazione, troppa simpatia per le indagini biografiche sui grandi scrittori, pur sentendo sempre necessità di contestualizzare. In questo caso, differenziandosi dagli esiti talvolta spurii di altri ricercatori, McCourt ha prodotto uno studio di tipo biografico in senso lato, che ha prima di tutto senso del contesto, e visione a *wide-angle* della cultura che è stata intorno a Joyce. Il risultato più importante di questo libro mi sembra sia la sua capacità, forse neppure voluta, di riaccendere l'interesse, di far venire desiderio di riaprire studi joyciani, su aspetti magari intraveduti nel passato ma poi sottovalutati o rimossi.

Da Giorgio Melchiori a Colm Tóibín, a M.P. Gillespie, sono stati già in molti ad apprezzare McCourt. Non sembra quindi necessario fermarsi ancora sul cosmopolitismo di Trieste negli anni di Joyce, e neppure sulle sue amicizie, o su tutto quello che lo scrittore produsse o progettò in quegli anni. Sono argomenti innegabili, e innegabilmente importanti, ai quali questo libro aggiunge aspetti e valore. Quello che colpisce sono i dettagli, nella loro abbondante ricchezza; dettagli che si continua a ritrovare ripercorrendo le pagine joyciane, metamorfizzati e riconoscibili, tramutati in ingranaggi di un sistema. E insieme ai dettagli colpisce l'ovvio, ma trascurato, dato di realtà: quando Joyce lascia Dublino e l'Irlanda ha poco più di vent'anni, e ben poca esperienza del mondo oltre la nona onda.

Forse per questo Joyce subisce tanto il fascino dell'orientalismo, del "mismas" di genti e di lingue a Trieste, del "cultural melting pot", dell'incon-

tro con l'ebraismo e con l'alta borghesia ebrea della città. Non a caso McCourt, anche in studi precedenti a questo, attribuisce più importanza di quanta non ne sia stata data precedentemente al breve *Giacomo Joyce* e al suo contesto.

Joyce, dunque, è giovane nel 1904 e lascia un'Irlanda in evoluzione confusa. Tutto quello che scrive procede dalla sua personale maturazione, non è dipendente dalla maturazione dell'Irlanda o dal progredire della sua emancipazione. Anche le lotte politiche, anche le vicende sanguinose, e anche la letteratura. Accade a Joyce quello che accade a tanti altri emigranti: una *uncanny* fermata del tempo e della visione. Potrebbe sembrare un limite, ma nel caso di Joyce è tutt'altro. L'incontro con il Socialismo, con la politica austro-ungarica in Italia (una forma di colonialismo, ma molto diverso da quello inglese), con l'irredentismo italiano, non possono mutare il vissuto irlandese, ma possono renderne più profonda, molto più profonda la comprensione come dimensione della fenomenologia universale. Il tempo irlandese si ferma, l'indagine conoscitiva di Joyce si concentra su uno spaccato, e lo indaga, anche, e soprattutto, come parte di sé, come ricerca e costruzione di sé.

Non contano tanto le interessantissime informazioni biografiche o locali nuove che John McCourt raduna, quanto come le mette insieme e le presenta, in funzione delle facoltà creative di Joyce. E anche di come le offre anche in funzione della irlandesità, che è parte integrante e in un certo senso totalizzante dell'opera e delle poetiche di Joyce. Proprio perché è irlandese Joyce, dopo aver incontrato italiano e dialetto a Trieste, più tutte le altre lingue, incluso il greco e lo spagnolo,

insieme al tedesco austriaco che è lingua di potere, proprio per quello scrive l'inglese che scrive. I problemi di lingue egemoni e di lingue dominate si configura nuovo a Trieste, dove il dialetto ha forza popolare e l'italiano ha potere; dove italiano e triestino non si confondono mai, come non li confonde mai Joyce stesso nelle sue lettere. Del resto l'Austria non ha mai imposto il tedesco a livello popolare, e a nessun altro livello, a Trieste, a Milano, o altrove. Il "nightmare of history", allora, da ossessione della storia può diventare studio della storia (pp.98 e seguenti, ma in realtà tutta la Parte Terza: *Was ist eine Nation?*). Le povertà del colonialismo e dell'anticolonialismo a Trieste diventano ricchezze. Rileggere Joyce in questa ottica è un'avventura che riserva ricompense notevoli. Per averne un esempio, e anche tra i minori, basta rileggere *A Little Cloud*.

Più fiammeggiante rileggere le pagine nelle quali Bloom parla di Molly e della sua mediterraneità, dopo aver letto McCourt (pp.44 e seguenti). Ma anche rileggere alcune lettere, come quella inviata a Nora nel 1909 (p.137). E, naturalmente, più fiammeggiante rileggere *Exiles*, con tutto il suo gusto ribelle/tardo-Biedermeier e il suo *Tannhäuser*, completo di *Venusberg*, e rileggere *Giacomo Joyce*, profumato, impregiato di seta femminile, e non meno tardo-Biedermeier. A *Giacomo Joyce* è dedicato un consistente numero di pagine nella Parte Quinta di *The Years of Bloom*, seguite da un altrettanto consistente numero di pagine dedicate, con più di qualche collegamento con le precedenti, agli ebrei triestini.

Dopo quello della storia e quello delle lingue, l'aspetto più interessante, però, è quello della musica. L'amore per la musica, l'opera, il bel canto, è talmente irlandese da essere quasi una caratteristica nazionale. A Trieste Joyce trova un mondo musicale vivace, vario e vigoroso. Joyce al Teatro Comunale Giuseppe Verdi sente Gustav Mahler che dirige il Preludio dei *Maestri Cantori* di Wagner, la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, e la sua propria *Prima Sinfonia* (pp.124 e seguenti). Sarebbe troppo lungo elencare tutte le occasioni musicali triestine di Joyce, perché

John McCourt, *The Years of Bloom. James Joyce in Trieste 1904-1920*, Dublin, Lilliput Press, 2000, pp. 306

Francesca Romana Paci

sono state in realtà una consuetudine forse quasi quotidiana, incrementata, inoltre, dal figlio Giorgio che cominciava a cantare. Basti ricordare che sono tante, veramente tante.

Naturalmente, anche su Joyce e la musica è stato scritto parecchio, ma leggendo McCourt sembra di poter dire che anche nel caso della musica Trieste offre altri spazi di ricerca. Wagner e Verdi sono due facce di un problema del quale Joyce, proprio perché irlandese, e perché irlandese di visione congelata ai primissimi del novecento, sapeva vede-

re bene fascino e ambiguità, pericoli e involontarie comicità. Soprattutto il rapporto con Wagner, dai *Maestri* al *Parsifal*, passando per la *Walkiria* e *Tristano e Isotta*, non può che essere un rogo di suggerimenti creativi per un irlandese, che avesse per giunta anche letto come essere un "perfect wagnerite" secondo il conterraneo Shaw. Ma anche nel rapporto con Verdi un irlandese trova anche troppo da affrontare, a meno che a un certo punto non colga insieme comico e patetico. Avrei un gran desiderio di chiedere a Tom Murphy cosa ne

pensa! E cosa pensa di questo libro e dei suoi impliciti suggerimenti.

Altro punto interessante di *The Years of Bloom* è la sezione della Parte Quarta, dove McCourt esamina l'incontro di Joyce con Futuristi e Vociani, ma soprattutto con il gruppo triestino di intellettuali, come Delia Benco e suo marito Silvio, con il quale Joyce discuteva di letteratura e società, di politica, e anche di D'Annunzio. Troviamo Palazzeschi, Marinetti, Ardengo Soffici, e molto altro; molto che vale la pena riconsiderare, *taking the cue* da McCourt. ■

Non sorprende che l'ultimo romanzo di Edna O'Brien, *In the Forest*, abbia scatenato polemiche. Edna O'Brien fa sempre notizia.

Fin dalla celebre trilogia che ne ha segnato l'esordio negli anni '60-*The Country girls*, *A Girl with Green Eyes*, *Girls in their Married Bliss*- incorsa (insieme ai quattro romanzi successivi), nelle maglie strettissime della censura di un paese ancora schiacciato dai precetti clericali, ai più recenti *House of Splendid Isolation*, *Down by the River* e *In the Forest*, che hanno segnato l'allargamento dell'orizzonte tematico della scrittrice dall'esperienza femminile a questioni sociali e politiche più ampie, (per citare solo parte di una vastissima produzione) Edna O'Brien sembra non riuscire a liberarsi dallo strano e controverso rapporto che la lega alla critica letteraria del suo paese. Critica che, se ne consacra l'indubbio talento, non esita a mescolare inopportuno analisi testuale e clamore giornalistico, dimostrando, seppure con lodevoli eccezioni, di non andare oltre un certo "windy opinionism", per usare le parole di Paula Meehan, poeta dublinese, secondo cui "A lot of misogynistic diatribe passes for literary reviewing in Ireland" e che auspica "More considered essays and critical works as opposed to knee-jerk criticism...". (interview with Paula Meehan, *Contemporary Literature*, vol. 43, n. 1, 2002, p. 24-25).

È più da ascrivere a quest'ultima categoria, una delle accuse più dure a essere mossa alla scrittrice, quella di Stage-Irishness, di sfruttare cioè le sue origini per fare leva sui lettori stranieri (in particolare quelli statunitensi da sempre alla ricerca del legame ancestrale con l'Irlanda). Ma basta leggere i suoi romanzi per accorgersi che non c'è nulla di artificioso o inautentico nella sua maniera di raccontare l'Irlanda e che la prospettiva faticosamente acquisita con la distanza ("I realize now that I would

Edna O'Brien,  
*In the Forest*,  
London, Weidenfeld &  
Nicolson, 2002, pp. 272

Maria Grazia Furnari

have had to leave Ireland in order to write about it, because one needs the formality and the perspective that distance gives in order to write calmly about a place", N. Dunn, *Talking to Women*, London, MacGibbon and Kee, 1965, p. 75) l'ha resa e continua a renderla osservatrice privilegiata di una realtà di cui riesce a raccontare, con voce disincantata ma mai distaccata, le ferite aperte, dolenti.

E cos'è *In the Forest*, versione romanzata di un fatto di cronaca avvenuto nell'ovest dell'Irlanda nel 1994 (di cui la stessa O'Brien fa un asciutto resoconto in una nota a fine libro), se non la narrazione di una delle tante ferite aperte dell'Irlanda? Il brutale omicidio di una giovane donna, del figlioletto di tre anni e di un prete a opera di uno squilibrato e il ritrovamento dei loro corpi in un bosco nella contea di Clare sono gli eventi tragici attorno ai quali la scrittrice tesse una trama che possiede tutta la tensione della crime-story, anche se fin dalle prime pagine il lettore sa già tutto dei "frantic, suspended, sorrowing days (...) when the wood lost its old name and its old innocence in the hearts of the people".

Una crime-story dunque, ma con tutti gli elementi della favola, di quelle favole raccapriccianti e terribili, dense di atmosfere gotiche e per di più, senza lieto fine: un cattivo, una principessa eterea ed indifesa, una voce premonitrice – la voce di Cassandra, sorella della sfortunata

protagonista – destinata a rimanere inascoltata, una foresta scura e oscura dotata di una inquietante vita propria, e un "big dark creepy castle" dal quale, una volta entrati non si esce più: "they said once a person went to the Castle over yonder, they never got home. No use hoping. No use". Il cattivo è Michael O'Kane, "a true son of the forest", il Kinderschreck, colui che terrorizza i bambini, orfano di madre, l'unica creatura che gli abbia mai dato amore, la cui morte verrà caricata dalla sua disperazione di bambino di echi sinistri, "They said she was dead but she wasn't, they buried her alive, suffocated her", rinchiuso prestissimo in un riformatorio, una delle tante istituzioni irlandesi "named after the saints", quel "dark and creepy castle" dove subisce abusi e violenze inimmaginabili da parte di compagni e preti.

La principessa è Eily Ryan, dal corpo "white as milk", imbevuta di misticismo pagano e spiritualità new age, madre giocosa e solare, simbolo dell'amore materno totale e incondizionato troppo presto mancato a O'Kane.

Saranno proprio il suo legame simbiotico col figlio e la scelta di ritornare in mezzo alla natura incontaminata, in una casetta dove vivrà ignara sotto lo sguardo demoniaco e lascivo di O'Kane, che la porteranno a diventare la vittima sacrificale della violenza e della lussuria edipica del giovane. Sembra suggerire infatti Edna O'Brien, che non esiste natura incontaminata e incorrotta e che neppure l'ovest dell'Irlanda, da sempre metafora di una natura mitica ed essenziale, può sottrarsi agli esiti tragici della lotta archetipa tra bene e male.

Ma O'Kane non è solo l'emblema del male e *In the Forest* non è solo una favola tristemente reale: le pagine in cui apprendiamo della vita all'interno del riformatorio, sono pagine di



denuncia feroce nei confronti delle istituzioni gestite dal clero irlandese e danno un ulteriore contributo all'abbattimento della cortina impenetrabile che le ha avvolte per decenni e che comincia a cedere sotto i colpi di una serie di scandali venuti alla luce dalla metà degli anni '90: "He was brought in a cloakroom to be fitted with clothes. He and Brother Finbar fought over his jumper, the one his mother had knit for him when she was sick in the hospital. It was purple and red with navy cuffs and a multicolored tassel at the end of a zip. It smelt of his mother and when he wore it he could feel her soft hands and her kiss. He would not part with it. He would not raise his arms to have it pulled off. Brother Finbar dragged and dragged until he found a loose thread in the waistband and started ripping it. He could see the colours breaking up, navy blue and purple and red; it was like his mother was being ripped up, and the threads were in wormy coils on the flagged floor."

La violenza che O'Kane subisce al suo arrivo nel riformatorio è psicologica, più tardi fisica e sessuale, e innesca una spirale perversa dalla quale egli riuscirà a liberarsi solo con la morte, che avrà luogo anch'essa in un'istituzione, stavolta un ospedale psichiatrico.

Proprio il passato di O'Kane offre la chiave di lettura per individuare l'ulteriore narrativa gotica che si insinua nella trama primaria della storia. Mentre O'Kane-secondo una delle convenzioni tipiche del romanzo gotico che ricorre spesso al voyeurismo-violenta la privacy della donna, e ne osserva azioni e comportamenti, prima di intraprendere il percorso senza ritorno che lo porterà a compiere il triplice omicidio, il lettore, che a sua volta osserva e ha osservato azioni e comportamenti di O'Kane, non può che realizzare con turbamento che anche l'uomo è al centro di una narrativa d'orrore crescente che lo ha visto cercare una impossibile via di fuga dalla violenza domestica prima, da quella istituzionale poi, proprio nella foresta di cui da bambino sognava di prendere il nome: "His plan was that he would run away until then, live in the forest and eat nuts and berries and in the winter go from house to house to beg for food. He would give himself a secret name, Caoilte, the name of the forests". Ma la rinascita è impossibile, "He had been a child of ten and eleven and twelve years, and then he was not a child because he had learnt the cruel things that they taught him in the places named after the saints." Anche la foresta è ormai segnata da indicibili crudeltà.

In questo gioco di rimandi potente ed efficace, che ci permette di leggere il romanzo alla luce di quella che Anne Fogarty definisce tendenza neo-gotica della narrativa irlandese femminile più recente, O'Kane e Eily non sono più legati solo da un rapporto di carnefice-vittima, ma sono entrambi vittime e sono entrambi, anche se in modo diverso, outcast: lui mostro, lei bohemienne, ragazza-madre, estranea ai codici comportamentali di quella comunità che si muove con colpevole ritardo per impedire una tragedia ormai divenuta inevitabile. Ogni capitolo rende il punto di vista di un personaggio e le singole voci, a eccezione di quelle dei due protagonisti che rimangono distinte e distinguibili fino alla fine, perdono gradualmente la loro individualità per unirsi in un coro che richiama la tragedia greca.

*In the Forest* è dunque crime-story, favola gotica, romanzo di denuncia, tragedia, ma è soprattutto conferma delle eccezionali doti stilistiche della scrittrice. Il lettore viene rapito pagina dopo pagina dal fascino ammaliatore della prosa lucida, accurata, fluida e fortemente evocativa della O'Brien. È un romanzo che guadagnerebbe molto da una lettura recitata: Edna O'Brien sembra aver serbato tra le pieghe della sua scrittura l'arte antica dei cantastorie. ■

Non possiamo che associarci a Gianni Celati quando, nella nota aggiunta alla fine del libro, afferma che "per nostra fortuna, i libri più gloriosi di Flann O'Brien hanno trovato dei traduttori capaci di portarli in italiano senza banalizzarli" (p.193) e questo succede anche nel caso di un'opera meno gloriosa di O'Brien, annoverata dalla critica tra le opere minori dell'autore: *The Hard Life* (1961).

*L'Ardua Vita* rappresenta, a partire dal titolo, una professione di fedeltà assoluta da parte del traduttore all'opera originale: la scelta dell'aggettivo *ardua*, rispetto al più comune *dura*, mantiene l'assonanza con *hard* oltre a rispettarne la posizione anteposta tipica della lingua inglese. Un'attenzione particolare è poi data alla resa di quei termini che appartengono a un registro colloquiale ma mai scurrile e comunque un po' datato, che richiedeva una ricerca accurata del corrispondente italiano, per cui *rascals* diventa *discoli*, *pishroques* diventa *demonietti*, *jackeen pidocchietti* e *ruffian bricconcello*. Una fedeltà data dal rispetto che Daniele Benati porta a

Flann O'Brien, *L'Ardua Vita. Egesesi dello squallore*, trad. it. di Daniele Benati, Varese-Azzate, Giano Editore, 2002, pp. 200

Giuliana Bendelli

uno scrittore con il quale si sente in sintonia, come ha già dimostrato nella traduzione di un'altra sua opera, *The Poor Mouth*, 1941 (*La Miseria in Bocca*, Feltrinelli, 1987), e sulla cui linea narrativa si inserisce egli stesso quale autore di racconti.

La linea narrativa alla quale sono ascrivibili le opere di O'Brien è quella del cosiddetto filone antirealistico e sperimentale della letteratura irlandese che annovera tra gli esponenti di spicco Sterne, Beckett e lo stesso Joyce e nella quale egli si inserisce a pieno titolo con il suo primo e più significativo romanzo, *At Swim-Two-Birds*, 1939, (*Una pinta d'inchiostro irlandese*, 1968) oltre che con *The Third*

*Policeman*, 1967 (*Il Terzo Poliziotto*, 1971). *The Hard Life* tuttavia, si discosta in parte dalle altre opere dell'autore per la presenza di elementi prevalentemente realistici, pur condividendo quel tratto allucinato che le connota tutte. Ma qui l'allucinazione non si manifesta in immagini miticofantastiche o in personaggi iperreali: lo squallore della realtà quotidiana, *Egesesi dello squallore* è il sottotitolo, basta a rappresentarla. Mentre all'inizio di *At Swim-Two-Birds* si precisa che: All the characters represented in this book, including the first person singular/are entirely fictitious and bear no relation/to any person living or dead; in *The Hard Life* l'autore sostiene al contrario che: All the persons in this book are real/and none is fictitious/even in part.

*L'Ardua Vita* ha l'impianto del romanzo di formazione ma ne è una chiara parodia. Tuttavia, nel fare il verso ai romanzi irlandesi d'infanzia e di adolescenza e al suo più illustre interprete James Joyce, sulla volontà altrove esibita dall'autore di intaccare un genere, qui prevale la consapevolezza dell'impossibilità di rappresen-

tarlo: l'implacabile squallore che pervade l'esistenza del ragazzino Finbarr, voce narrante che riferisce di una realtà di cui può essere solo indifeso spettatore, impedisce ogni possibilità di percorso evolutivo, come segnala una prosa caratterizzata da una magistrale economia narrativa che lascia poco spazio alla descrizione e all'introspezione e procede essenzialmente per dialoghi e attraverso il progredire di eventi riferiti o solo allusi.

Finbarr, non solo non manifesta la personalità dello Stephen joyciano, estremamente vigile rispetto agli eventi esterni e in grado di elaborarli con progressiva consapevolezza, ma neppure dello studente Horatio di *At Swim-Two-Birds*, svagato convinto. A Finbarr non è dato di trarre insegnamenti o individuare valori e non gli resta che stupirsi di fronte a una realtà 'ardua' e fondamentalmente assurda, spesso demenziale. La sua conoscenza del mondo esterno e di sé stesso avviene in una totale solitudine e nella mancanza di insegnamenti: resta orfano in tenera età, non si sa se abbia mai conosciuto il padre e della madre conserva frammenti di ricordi di natura percettivo-sensoriale: "Non è che io abbia conosciuto mia madre solo in parte. Ne ho conosciuta una parte – quella inferiore: il suo grembo, le gambe, i piedi, le sue mani e i polsi quando si piegava in avanti. La sua voce mi sembra di ricordarla molto vagamente. All'epoca, s'intende, ero molto piccolo. Poi, un giorno, fu come se lei non fosse più in giro. Per quanto ne sapevo, era andata via senza dire una parola, niente addio o buonanotte. Qualche tempo dopo chiesi a mio fratello più grande di cinque anni, dove fosse la mamma. «È andata in una terra migliore,» disse. «Tornerà?» «Non credo.» «Vuoi dire che non la rivedremo più?» «Certo che la rivedremo. Adesso però sta insieme al babbo.» Sul momento trovai l'intera faccenda molto vaga e insoddisfacente." (p.15) E questo non è che l'inizio, del libro e del cammino di Finbarr, un percorso che procede per accumulo di eventi strampalati e confusi e che comunque vedono protagonisti le persone che lo circondano. Si tratta di un certo Mr Collopy, fratellastro della madre che, alla morte di quest'ultima, si prende cura di lui e del fratello e che è impegnato in una "misteriosa attività [...], non di rado organizzando riunioni del suo comitato nella cucina di casa, dove a noi era proibito entrare in quanto camera di importanti deliberazioni." (p.79). Del fratello maggiore Manus, suo unico interlocutore ma modello eti-

camente pericoloso, iniziando presto a farsi beffe della cultura e del sistema scolastico e impegnando il suo indiscusso ingegno in una losca attività volta a fare rapidi guadagni con l'inganno: spacciarsi per "Direttore del Ginnasio Ginnico Georama" (p.53) e pretendere di insegnare alla gente a camminare sulla corda vendendo per corrispondenza un dotto manuale di funambolismo attribuito a un fantomatico professor Latimer Dodds. Di Mrs Crotty, seconda moglie di Mr Collopy, colpita da una malattia subdola e misteriosa, mai nominata («Non voglio dire, Rafferty,» disse, «che la causa del decesso di quella povera donna sia stato dovuto unicamente a quella-cosa-che-voi-ben-sapete. *Unicamente*, forse no, badate bene. Ma, Sant'Iddio, in massima parte, sì!» pp.72-73), che la costringe a una lunga e penosa degenza in una stanza alla quale i fratelli non hanno accesso: "E fu per apatia, tatto, o forse prudenza, che il fratello e io evitammo di fare domande riguardo a ciò che stava succedendo, né mostrammo mai alcuna curiosità in proposito." (p.61). Di Padre Fahrt, un gesuita che regolarmente visita la casa di Mr Collopy, malgrado quest'ultimo esprima spesso le sue riserve sull'ordine che rappresenta: "Voi gesuiti, Padre, siete sempre alla ricerca di sottigliezze e tiriterie teologiche. Vi credete quasi tutti dei San Tommaso." (p.63). Di Miss Annie, la figlia di prime nozze di Mr Collopy, inviata ad occuparsi dei due orfanelli quando muore la madre prima che fossero trasferiti nella casa di Mr. Collopy stesso. Quella di Miss Annie sembra una figura nel complesso positiva, dedicata alla famiglia benché "di poche parole": "seemingly" è la sua consueta laconica risposta universale, che la connota al punto da poter essere riconosciuta da Finbarr una sera in cui per tornare a casa imbocca una via malfamata della città: "Già altre volte avevo avuto occasione di constatare che il posto era battuto da prostitute d'infima categoria e dai loro sudici clienti. Mentre mi stavo avvicinando a un gruppetto di persone dall'aria piuttosto volgare, le sentii ridacchiare nella penombra; poi, quando passai davanti a loro, osservarono tutte un silenzio di discrezione. Ma non avevo ancora fatto un paio di metri che udii una parola solitaria, pronunciata da una voce che avrei giurato di conoscere. «*Effettivamente*.» Senza volere mi fermai, tant'ero rimasto sbalordito; ma poi, subito dopo, ripresi il cammino." (pp. 132-133)

È questo un esempio quasi canonico di epifania joyciana che richiama alla mente del lettore di *Stephen Hero* l'impressione ricevuta da Stephen quando intercettò un frammento di discorso "out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely" e "this triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies." (*Stephen Hero*, Grafton Books, 1977, p.188). Questa unità minima di discorso funziona per Finbarr come una rivelazione: il mondo di Annie è quello della prostituzione. E questo è forse l'unico episodio che porta Finbarr a interrogarsi esplicitamente sul senso delle cose e a renderne per la prima volta partecipe il lettore: "In realtà, mi era tornata in mente Penelope, e intorno a quel nome mi si era formato un turbinio di pensieri nella testa. Che significato aveva quella cosa che chiamavano sesso, qual era la natura dell'attrazione sessuale? C'era in essa qualcosa di sbagliato e di pericoloso? E Annie, cosa ci faceva a quell'ora in un postaccio del genere, in compagnia di quei lenoni? E io, mi ero forse comportato meglio quando avevo sussurrato quelle frasette maliziose all'orecchio della dolce e pura Penelope? In fondo, non avevo avuto anch'io delle sporche intenzioni nel profondo del cuore? Non avevo forse rimandato qualche oscura azione solo perché non mi si era presentata l'opportunità di compierla?" (p.133)

Finbarr dunque sarebbe, per sua natura, incline al perseguimento di un'etica, ma sospende il giudizio su se stesso e sugli altri in quanto non riceve dalla realtà segnali di valori chiari, soprattutto i valori sembrano essere sovvertiti ed è come se nei nomi dei due fratelli fosse perversamente racchiuso un destino, preannunciato dallo stesso Collopy:

«Manus e Finbarr sono bei nomi, bei nomi irlandesi,» disse Mr Collopy. «In latino Manus significa grande. Non dimenticarlo. *Ecce sacerdos manus*, si legge nel messale; e inoltre Manus è un nome assai insigne. Ah, ma è Finbarr quello veramente irlandese, perché era un santo della contea di Cork. Diffuse il Vangelo dappertutto migliaia di anni fa, e un bel ringraziamento ne ebbe: credo che sia morto di fame su un'isola del fiume Lee, nei paraggi di Queenstown.» (p.23)

Parole che a nostro parere vanno interpretate come l'espressione della beffarda conclusione che con amara ironia l'autore trae, per mezzo di uno dei suoi personaggi, sul delirante destino dell'*ardua* realtà irlandese. ■

La famosa esortazione di Seamus Deane che nel 1984 invitava gli irlandesi 'a riscrivere, e cioè a rileggere tutto, incluse la nostra politica e la nostra letteratura', è stata raccolta magistralmente da Carla de Petris e Maria Stella, curatrici di *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*. Tuttavia, a distanza di vent'anni in cui si è assistito a grandi cambiamenti storici che hanno stravolto gli assetti geopolitici del mondo, i confini dell'Irlanda si sono necessariamente dilatati fino a fare divenire 'l'isola di smeraldo' "un continente formato *compact*, serrato compendio di molteplici culture, geografie e lingue, un continente per la contemporaneità." (p. 11). Con l'intento di sgombrare il campo dalla banalizzazione che vuole l'Irlanda ora paradisiaca meta del turismo di massa, ora esempio di sviluppo economico – la 'tigre celtica', il cui ruggito s'unisce fiero alla voce sempre più imperante del capitalismo mondiale – le forme della cultura irlandese, quali storia, economia, musica, cinema e teatro, sono analizzate da diverse prospettive metodologiche. Eppure, le varie sezioni che compongono *Continente Irlanda*, la storia, le parole, gli scenari e le scritture sono da considerarsi come "una partitura unica", il cui effetto di continuità è sottolineato all'inizio di ogni sezione dalle poesie di Desmond O'Grady e Eiléan Ní Chuilleanáin, una sorta di 'riflessione emotiva' che anticipa i successivi interventi.

In apertura l'ex-ambasciatore in Italia, Joseph Small, esamina alcuni dei maggiori cambiamenti che hanno coinvolto l'Irlanda negli ultimi quarant'anni e quali sono le previsioni per il paese all'inizio del terzo millennio. L'entrata nella CEE (adesso UE) nel 1973, l'Accordo del Venerdì Santo nel 1998, che sembra prospettare una pacificazione dopo le violenze che hanno insanguinato l'Irlanda del Nord per oltre un trentennio, il contributo allo sforzo delle Nazioni Unite per il mantenimento della pace, la crescita economica che ha favorito l'occupazione e il ritorno di molti emigrati, l'affermazione culturale, sono tutti elementi che permetteranno all'Irlanda di giocare un ruolo di primo piano nell'ambito del progetto europeo e nel vasto palcoscenico internazionale.

Nel saggio "Il '98 per gli irlandesi e la storia di Irlanda", Eva Guarino mostra come due date emblematiche nella storia d'Irlanda, il 1598, che segna la sconfitta militare degli irlandesi da parte degli inglesi nella battaglia di Yellow Ford, nonché il col-

*Continente Irlanda.  
Storia e scritture  
contemporanee,  
a cura di Carla de Petris  
e Maria Stella,  
Roma, Carocci, 2001,  
pp. 303*

Monica Randaccio

lasso della cultura gaelica, e il 1798, la fallita insurrezione degli United Irishmen, un movimento nazionalista che, rifacendosi agli ideali rivoluzionari francesi di uguaglianza e fraternità, aveva unito per la prima volta cittadini di diversa appartenenza religiosa, costituiscono la premessa all'Irlanda del 1998, che vede un paese in pieno boom economico e avviato alla soluzione della secolare "questione irlandese".

Il rapporto fra individuo e comunità è indagato brillantemente da Donatella Abbate Badin in "Un'irlandese partenopea e giacobina: Lady Morgan", che fu "la prima romanziera irlandese a riflettere il risveglio di sentimenti patriottici e la presa di coscienza di un'identità irlandese." (p. 51) Lady Morgan, autrice di libri di viaggio, in *Italy* guarda con particolare attenzione a Napoli e al suo giacobinismo, trasferendo al contesto italiano i suoi sentimenti per l'Irlanda. Napoli dunque serve da specchio all'Irlanda, e nei fautori della liberalizzazione e dell'indipendenza di Napoli che daranno vita alla rivoluzione del 1799, si riconoscono i giacobini irlandesi, che finiranno a far parte di quella rivoluzione effimera del 1798.

Diego Poli in "La lingua irlandese: un'antitesi che diviene sfida" traccia il rapporto complesso della lingua gaelica con l'inglese. Dalla integrazione fra tradizione celtica e la cristianizzazione latina, si passa poi alla successiva frattura con l'avvento di "un modello alternativo e non adattabile", quando "l'Inghilterra... [applicherà] strategia di natura imperialistica che si riveleranno devastanti per le alterità... modificando sostanzialmente il modello di coesistenza interetnica ... e gli assetti socio-economico e linguistico-culturale." (p. 68)

L'inconciliabilità fra civiltà urbana e rurale, e di conseguenza fra inglese e gaelico, sarà all'origine di quell'"esteso biculturalismo" durato nei secoli. Tuttavia, il recente recupero

dell'attenzione verso l'irlandese nelle aree urbane ha modificato i termini della contrapposizione storica, e la conflittualità linguistica si crea adesso fra le varietà urbane d'inglese di Irlanda, e in particolare quella dublinese, e le sue varietà rurali.

L'attenta e accurata analisi linguistica di Clara Ferranti in "trasfigurazione della realtà e realtà della rappresentazione dell'inglese d'Irlanda in John Millington Synge e Frank McCourt" mostra come i due scrittori irlandesi Synge e McCourt siano accomunati "dall'impiego della variante diatopica di inglese parlato in Irlanda." (p. 82) La Ferranti mostra l'uso di due strutture frastiche, la iterazione di *and* e la domanda retorica, introdotta da *isn't it* o da *didn't it* in *The Shadow of the Glen* e in *Angela's Ashes*, mettendo però in evidenza la profonda diversità stilistica delle due opere e il differente uso della lingua.

Sempre nell'ambito dell'indagine linguistica si colloca il saggio "Forme e gerghi della metropoli: *The Commitments* di Roddy Doyle" di Fiorenzo Fantaccini che con grande abilità legge il linguaggio di un gruppo di giovani dublinesi di periferia che cercano di imporsi come musicisti *soul*. Fantaccini sottolinea come in *The Commitments* "la forma di narrazione predominante è quella dialogica diretta" (p. 98) e "i dialoghi profondamente intrisi di riferimenti culturali e connotativi". (p. 100) Evidenzia inoltre l'uso originale della punteggiatura, il linguaggio dei protagonisti che rispecchia il *soul* di questi giovani dublinesi, la presenza di *slang*, *taboo words* e di caratteristiche grammaticali tipiche dell'*Irish-English*.

L'importanza del rituale come riaffermazione delle identità collettive è l'argomento affrontato da Ciro De Rosa in "Sulle strade del Nord: dinamiche delle parate unioniste e nazionaliste nell'Ulster". Nell'Irlanda del Nord i cattolici e i protestanti utilizzano le parate e i simboli ad esse associate per celebrare l'*epos* delle rispettive comunità, concorrendo alla "sacralizzazione della memoria storica dei due gruppi etnici". (124) Il passato viene così messo in relazione con gli eventi del presente e la ripetizione rituale, che esprime un'identità collettiva già data, serve ad accentuare il senso di divisione delle due comunità.

Kay McCarthy in "Canto: materiale povero... geniale" ripercorre le tappe fondamentali della 'musica celtica', definizione usata molto spesso in modo inesatto e vago soprattutto dalla New Age che "ha

sformato, al meglio, schieri di pseudo-druidi e bardi innocui, ... al peggio, rigurgiti orribili del peggiore arianesimo". (p. 140)

Margherita Giulietti dedica "Sintonie irlandesi: Samuel Beckett e Jack MacGowran" alle affinità che associano Samuel Beckett a Jack MacGowran, uno dei migliori interpreti dei lavori del drammaturgo irlandese. Nel ripercorrere le carriere di questi due uomini di teatro, riccamente documentate dalla studiosa, emerge così il profondo sodalizio artistico e umano del drammaturgo e dell'attore che, non solo hanno in comune l'appartenenza alla terra d'Irlanda, ma anche "il rifiuto del superfluo e dell'artificiale", il "rigo del cinismo e di mercantilismi nell'arte". (p. 153)

Al teatro si rivolge anche l'attenzione di Carla de Petris che, in un appassionante *tour de force* dal titolo "Voci dal teatro contemporaneo", parte dalle origini del teatro irlandese per sfatare il mito di una tradizione teatrale che facesse appello alle qualità particolari ed esclusive dello spettatore irlandese, come volevano Yeats e Lady Gregory, e che invece ha sempre dovuto fare i conti con la rappresentazione dell' 'altro' storico' dell'Irlanda, l'Inghilterra. Il rapporto colonizzatore/colonizzato, sempre condizionato da fattori politici e culturali, ha inevitabilmente governato la drammaturgia di Boucicault, Shaw e Behan fino al "punto di non ritorno" di Friel, che in *Translations* rivisita nozioni quali tradizione ed identità. Senza dimenticare i testi di Thomas Kilroy e Frank McGuinness, la de Petris vede nel recente *Stones in His Pockets* di Marie Jones una radicale rilettura della rappresentazione della *Irishness*. Nell'epoca del 'villaggio globale' infatti "all'antico colonizzatore inglese, se ne è sostituito uno non meno arrogante e pericoloso, la grande industria del cinema americano" (p. 169), emblema dell'annientamento dell'identità individuale e collettiva.

Su due icone cinematografiche, 'la ragazza energica' e 'il gran bravo e devoto figliolo' si concentra invece l'analisi di Ruth Barton in "*Feisty colleens e faithful sons*: l'identità di genere nel cinema irlandese". Nonostante alcuni esempi che propongono immagini alternative, molti ancora sono i film tradizionalisti, regressivi nella presentazione delle identità di genere.

Agostino Lombardo lascia quella che egli stesso chiama una testimonianza di un lettore appassionato di Joyce in "La lezione di Joyce". Si so-

ferma dapprima su coloro che, per primi in Italia, hanno contribuito a fare conoscere il grande scrittore irlandese, Svevo, Linati, Montale, Pavese, Gadda, Vittorini, Tomasi di Lampedusa, fino ad arrivare agli studiosi più recenti che continuano a mantenere viva la ricerca joyciana. Oltre ad impartire una lezione sull'innovazione tecnica sulla centralità del linguaggio, Lombardo sottolinea soprattutto come, attraverso i personaggi di Joyce, "scopriamo o riscopriamo il senso della vita, il valore degli oggetti, dei gesti, e attraverso di loro la vita quotidiana acquista grandezza, epicità". (p. 203)

I due saggi successivi sono dedicati alla poesia. Joan FitzGerald in "*Cathleen ni Houlihan* di W. B. Yeats e la tradizione dell'*aisling* nella poesia gaelica" mostra con puntualità e precisione come la poesia e la mitologia gaelica, che rappresenta l'Irlanda come una donna vittima dell'oppressore inglese, abbia ispirato gli autori di *Cathleen ni Houlihan* e come le traduzioni ottocentesche di queste fonti abbiano permesso a Yeats e Lady Gregory di dare all'opera un'impronta nazionalistica.

Giuseppe Serpillo, invece, si sofferma sulla reinvenzione della forma elegia nell'interessante saggio "L'elegia nella poesia irlandese contemporanea". Come succedeva per la letteratura della Grecia antica, la poesia irlandese contemporanea manifesta un giusto equilibrio fra soggettività e corralità liturgica e drammatica, in cui "la nuova coscienza individuale, che è anche coscienza comunitaria ... [supera] la frammentazione localistica e nazionalistica... per cui l'essere irlandese diventa metafora della condizione dell'uomo moderno e, oltre a questo, di essere uomo *tout court*". (p.225)

In "L'orrore ben temperato nel fantastico irlandese: Yeats, Wilde, Stoker" Romolo Ranucci spiega come il "fantastico irlandese è un genere di narrazione senza dubbio perturbante, ma con moderazione" (p. 229) perché il senso del sacro, che è alla base del fantastico, ha un valore ben diverso per il protestante e per il cattolico. Il primo, che assume dentro di sé il senso di responsabilità di fronte alla divinità, davanti ad una realtà in mutamento si smarrisce, si immagina mostri, si abbandona a quel *mysterium tremendum* di cui erano pervasi i *gothic tales*, mentre il secondo tempera questi sentimenti di paura attraverso forme più morbide, più addolcite dell'irreale come avviene in Yeats, Wilde e Stoker.

Nell'ambito dello studio del *big house novel* s'inquadrano "Isole: spazi della narrativa in Elizabeth Bowen" di Maria Stella e "Crudeltà nella *big house*: il caso Molly Keane" di Viola Papetti.

Per Elizabeth Bowen l'Irlanda e la *big house* paterna sono luoghi da cui si parte e si ritorna, luoghi di un movimento inquieto che dura tutta la vita. Non è un caso, quindi, che i suoi personaggi si collochino in equilibrio instabile fra interno, l'Irlanda, e esterno, sia esso Parigi o Londra. Come ha acutamente osservato la Stella: "Da un lato l'estraneità dei luoghi intensifica il senso di non appartenenza connaturato all'esperienza irlandese; dall'altro l'Irlanda è ovunque, l'autrice la porta con sé nella profondità della sua consapevolezza". (p. 245) È proprio questa geografia sentimentale, oltre che spaziale, a rendere conto della condizione di ibridità che non permette appartenenze univoche e "fa sentire a casa solo nell'attraversamento". (p. 244)

Viola Papetti rivela invece la 'crudeltà' che alberga nella *big house* in pieno declino, quella *big house* che "alimenta le nuove scritture di quanto ormai è diventato icona di un rogo personale". (p.265) In *Good Behaviour* di Molly Keane, la Papetti si sofferma sullo sguardo caustico dell'autrice e sull'io narrante che ripercorre le vicissitudini della sua vita, di innocente e stupida figlia della *big house*, affamata d'amore ma capace di arrivare all'estrema libertà della follia, in cui non si sa se l'uccisione della madre sia reale o la fantasticheria di un'anima che grida vendetta.

La poesia del premio Nobel Seamus Heaney è illustrata da Francesca Romana Paci nel suo incisivo saggio "Seamus Heaney: la conferenza e l'indovinello". La chiave di lettura dell'universo poetico di Heaney, offerta con grande sagacia dalla Paci, sta in quella "fenomenologia binaria dell'esperienza", la dualità che, raccolta dopo raccolta, percorre tutta l'opera del poeta. Vi è dualità nel rapporto fra realtà vissuta e immaginata nel lavoro del poeta, come ve ne è in un modello di pensiero che diventa modello poetico; la dualità diventa non solo tema, ma anche metodo, fino ad "[investire] la scrittura, l'esistenza stessa della poesia e il suo potere di conoscenza". (p. 291) Grazie a questo "tema proteiforme della dualità" si può dunque leggere l'opera di Heaney come un lavoro unitario e coerente. ■



**P**hiladelphia, *Here I Come!* di Brian Friel è il dramma che nel 1964 porta a ventata di novità sulla scena teatrale d'Irlanda, tanto da rappresentare una pietra miliare nella storia del teatro irlandese. L'opera mette in scena le ultime ore che il giovane Gar O'Donnell trascorre nella casa paterna prima di emigrare negli Stati Uniti. Il personaggio è interpretato da due attori che impersonano rispettivamente Public Gar e Private Gar, due aspetti della stessa persona. Brian Friel è estremamente preciso nel delineare la divisione del suo personaggio: "Public Gar is the Gar that people see, talk to, talk about. Private Gar is the unseen man, the man within, the conscience, the *alter ego*, the secret thoughts, the id".

È questo lo spunto che Monica Randaccio coglie per esaminare in tre grandi autori contemporanei, Friel, Murphy e Kilroy, il microcosmo dell' "io" diviso, il macrocosmo della lacerazione e divisione della comunità, e l'interazione tra i due. *Il teatro irlandese contemporaneo. Soggettività e comunità in Friel, Murphy e Kilroy* è un invito ad intraprendere un viaggio tra i meandri, le sfaccettature, le dicotomie e duplicità del teatro irlandese in un arco di tempo compreso tra gli anni Sessanta e la fine degli anni Novanta. La scelta di mettere a fuoco lo sviluppo di autori della portata di Brian Friel, Thomas Murphy e Thomas Kilroy non è casuale, e si rivela particolarmente felice, poiché questi esponenti del teatro contemporaneo condividono tematiche e strategie drammatiche che riflettono le tensioni e lacerazioni all'interno di una società in transizione e dei singoli che in essa si trovano.

In realtà lo studio di Monica Randaccio è più ampio dei suoi stessi confini e va ben oltre quanto promette, poiché nell'analisi dell'opera dei tre drammaturghi l'autrice offre uno spaccato della società irlandese contemporanea e degli sviluppi e cambiamenti che l'hanno vista protagonista nel corso degli ultimi quarant'anni. Un quadro dell'evoluzione della situazione storica, politica ed economica è accompagnato dalla lucida consapevolezza della pregnanza del dibattito culturale in atto nel Paese. Al tempo stesso gli assunti filosofici che l'autrice si propone rendendo chiara una chiave di lettura in cui l' "io" diviso è il comune denominatore nell'opera di tre autori molto simili e insieme molto diversi tra loro. Emerge quindi una duplice prospettiva, che può essere riassunta dai titoli di due drammi "gemelli" di Tom Murphy del 1962 e 1974 rispettivamente, *On the Outside* e *On the Inside*.

"Soggettività" e "comunità" si pongono come parole chiave nella presentazione del contesto culturale e nell'inter-

Monica Randaccio,  
*Il teatro irlandese contemporaneo. Soggettività e comunità in Friel, Murphy e Kilroy*, Edizioni Parnaso, Trieste, 2001, pp. 279

Giovanna Tallone

pretazione di opere singole. Ed è la tensione lacerante di una comunità endemicamente divisa dal punto di vista politico, religioso, economico e geografico – campagna/città, est/ovest, nord/sud – a fondersi con, e in un certo senso ad alimentare, le tensioni che caratterizzano l' "io". Il percorso ipotetico che questo studio intraprende si muove dalla divisione dell' "io", alla divisione della famiglia intesa come micro-comunità, comunità in nuce, o metafora per la comunità-nazione, per arrivare ad un tentativo di riunificazione dell' "io" attraverso la rivelazione dell' "altro" e una riconciliazione con esso.

Il lavoro è impostato secondo uno sviluppo cronologico dagli anni Sessanta agli anni Novanta, ed è sostenuto da ampi squarci di inquadramento storico, politico, sociale, economico e culturale attraverso momenti di approfondimento di grande chiarezza e lucidità.

L'organizzazione tripartita si articola nei grandi settori di "Soggettività", "Comunità" e "Soggettività e Comunità", come recitano i titoli dei singoli capitoli. L'assunto di base su cui si fonda il lavoro è il concetto dell' "io diviso", che non viene dato per scontato, ma viene affrontato nel primo capitolo dal punto di vista metafisico. Essendo la "discontinuità dell'io" dei protagonisti di diverse opere dei singoli autori "il principio strutturante" di ogni testo (p. 13), Monica Randaccio presenta l'evolversi dell' "io" e della sua divisione da Cartesio, attraverso Kant, Nietzsche, Heidegger, Lacan, Foucault, fino a Laing. Tale *excursus* filosofico è seguito dalla presentazione del dibattito che caratterizza la vita culturale degli anni Ottanta. Questo mette in luce un doppia prospettiva o ambivalenza che risulta connaturata ad un Paese come l'Irlanda, in cui alla "ambivalenza espressiva" di Joyce e Beckett si accompagna l' "ambivalenza psichica" di cui parla Thomas Kinsella (p. 35), dove coesistono fianco a fianco due lingue e due comunità religiose, dove la radicalizzazione del passato lotta con l'innovazione del presente, dove una cultura si è appropriata di un'altra, dove spesso nel corso della Storia è stato necessario recarsi altrove, emigrare, per poter rimanere, e quindi sopravvivere.

Riferimenti allo sviluppo del teatro e alla schiera di drammaturghi che lo hanno arricchito nel corso del Novecento permettono di apprezzare l'attenta e acuta analisi dei testi presi in esame.

Il primo capitolo, "Soggettività", analizza la realtà concreta dell'emigrazione come agente scatenante della divisione interiore. *Philadelphia, Here I Come!*, *The Loves of Cass McGuire* di Brian Friel, e *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* di Tom Murphy sono accomunati dalla presenza di emigranti in partenza o emigrati che ritornano, in ogni caso di esiliati che, poiché esistono in due mondi, non appartengono a nessuno. Di qui scaturisce la concezione dell'esilio e dell'impossibilità del ritorno, di un'emarginazione che va oltre l'allontanamento spaziale per diventare allontanamento da sé, e quindi lacerazione. Monica Randaccio prende in esame testi cruciali nel teatro degli anni Sessanta, tra cui spiccano *On the Outside / On the Inside* di Murphy e *The Death and Resurrection of Mr Roche* di Kilroy.

La scelta dell'autrice di analizzare in parallelo opere tematicamente o strutturalmente simili dei tre drammaturghi, piuttosto che creare una sorta di "minimonografie" permette di mettere a fuoco e di rispettare in modo coerente e concreto il filo conduttore dell'io diviso che è il principio strutturante dello studio. Interessante è inoltre l'analisi degli spazi scenici come luoghi rivelatori della divisione dell'io, come in *Philadelphia, Here I Come!* di Friel, dove la divisione dello spazio scenico rovescia la tradizionale centralità della cucina in una frammentazione tra cucina, camera da letto e uno spazio "fluidico" che corrisponde ad uno spazio narrativo e teatrale privilegiato.

I personaggi di Private Gar e Public Gar in *Philadelphia, Here I Come!*, di Man e Woman, Joe e Mag, Andy e Hanna in *Lovers*, Frank e Joe in *On the Outside*, Edmund e Anastasia, James e Rosie in *The Morning After Optimism*, vengono analizzati alla luce della scissione e della complementarità, come due parti divise di un tutt'uno, e pongono così l'accento sulla presenza-assenza dell' "io" come entità integra. Ed è tale continua ed inconciliabile divisione a portare il singolo ad esprimere un grado di conflittualità con se stesso che diventa conflittualità con l' "altro", e quindi con la comunità.

La "comunità" si fa protagonista del secondo capitolo, in cui la disgregazione coinvolge sia il privato del singolo che il pubblico della famiglia, metafora della comunità e della nazione. Questo tema accomuna l'opera di Friel e Murphy degli anni Settanta, in cui l'emigrazione e l'esilio in *A Whistle in the Dark*, *Famine* di Murphy, e *The Gentle Island* di Friel, e il



ritorno a casa che prelude ad un nuovo esilio in *Living Quarters* e *Aristocrats* di Friel, ruotano attorno ad una famiglia che si rivela un "locus di conflittualità" (p. 114), che non è in grado di sopravvivere come comunità e che causa nel singolo sempre nuove lacerazioni.

Monica Randaccio fa precedere all'analisi delle opere teatrali che prende in esame una panoramica sistematica dell'evoluzione storica che in qualche modo "contribuisce a destabilizzare il concetto di nazione come comunità unitaria" (p. 115), a partire dal governo Lemass fino ad arrivare all'entrata dell'Irlanda nella Comunità Europea, come farà più avanti nel terzo capitolo per mettere in evidenza i cambiamenti economici, politici e sociali negli anni Ottanta e Novanta. L'autrice cita inoltre le voci autorevoli di Richard Kearney e Fintan O'Toole che si esprimono in termini filosofici l'uno, sociali l'altro, per mettere in luce quel momento di transizione tra cultura rurale e mondo industriale, tra passato e presente, tra passato e "mondi possibili" che i drammi presi in esame mettono in scena.

Il terzo capitolo comprende la produzione di Friel, Murphy e Kilroy degli anni Ottanta e Novanta. Nella prima parte, dal titolo significativo di "Il ritorno dell'artista", un tentativo di riconciliazione della dicotomia dell'"io" viene evidenziato in opere che in qualche modo riflettono istanze postmoderniste e sfruttano l'autoreferenzialità e autoriflessività del testo.

*Tea and Sex and Shakespeare* di Kilroy, *Faith Healer* di Friel e *The Gigli Concert* di Murphy sono accomunati dalla presenza di un artista che riflette apertamente sulla sua arte e sul suo ruolo. In modi diversi i protagonisti trovano una modalità di riconciliare la propria "divisione interiore", e per tutti potrebbe essere citata la voce di Frank Hardy, il guaritore di *Faith Healer* di Friel, quando riferisce di momenti in cui la sua intermittente capacità di guarire lo fa diventare, anche se per poco, "whole in myself". E questo stesso sogno sta alla base di *The Gigli Concert*, dove il desiderio di poter canter come Gigli è il desiderio di riconciliazione con il proprio io nascosto.

Il ritorno viene amplificato insieme ad una ridefinizione dell'identità irlandese nella seconda parte del terzo capi-

tolo, in cui l'"io diviso" non entra più in gioco in quanto pura scissione, ma in quanto dialettica di riconciliazione dell'"io" in relazione all'"altro". Il termine "altro" ha un'accezione molto ampia, poiché questo è ciò che rispecchia un'opera come *Translations* di Friel, in cui l'altro è la Storia, la lingua inglese che si impossessa del gaelico, lo straniero su territorio irlandese, come anche l'altro da sé e l'altro di sé che ciascuno di noi non è in grado di conoscere, e che la potente metafora della traduzione mette in luce. *Translations* si pone così come "tensione tra vicinanza e lontananza in relazione alla storia, al passato proprio e di un altro, alla lingua" (p. 200).

L'"altro" è protagonista dei drammi russi di Friel e Kilroy - *Fathers and Sons*, *Three Sisters*, *A Month in the Country* di Friel, e *The Seagull* di Kilroy. Monica Randaccio presenta la traduzione/riadattamento di opere di Cechov da parte dei due drammaturghi in un ambito linguistico anglo-irlandese come una appropriazione e "riconoscimento dell'altro" che permette una maggiore conoscenza di sé, un nuovo "ritorno a casa" (p. 215). L'"altro" invade *Dancing at Lughnasa*, il dramma di Friel che apre gli anni Novanta con una apertura verso l'alterità suggellata dalle parole con cui si chiude l'opera - "to be in touch with some otherness". Tale alterità copre voci dall'esterno, quali la radio in una casa di campagna negli anni Trenta, il ritorno dall'Africa, la nuova industrializzazione, la danza a un dio pagano, ma anche voci dall'interno, di quell'"alter ego" che nel racconto di Michael fa emergere il ricordo dell'alterità del proprio passato.

L'esperienza di Field Day a cui hanno partecipato Friel e Kilroy e che entra in crisi proprio all'inizio degli anni Novanta si incentra sulla ridefinizione e trasformazione dell'identità irlandese in un'ideale "quinta provincia" della cultura. Si tratta di per sé di un tentativo di riconciliazione verso una coesistenza con ciò che è "altro", a cominciare dal proprio interno, dai confini insulari dell'Irlanda.

I testi recenti, con cui si chiude il terzo capitolo, e con esso anche il volume, approfondiscono le diverse manifestazioni dell'"altro" affinché si possa completare una trasformazione nell'individuo e nella comunità. All'alterità far-

sesca dell'anglofilia in *The London Vertigo*, risponde un'alterità metafisica in *Wonderful Tennessee* di Friel. In *Molly Sweeney*, sempre di Friel, la protagonista concilia in sé il mondo dei vedenti e dei non vedenti, in una continua oscillazione tra integrazione e divisione di sé. Sempre Friel in *Give Me Your Answer, Do!* rimette in discussione se stesso come artista, e lo stesso fa Kilroy in *The Secret Fall of Constance Wilde*, in cui Oscar Wilde e la moglie si inseguono in un percorso continuo di divisione e integrazione, comprensione dell'altro ed estraneamento dall'altro. Constance si presenta come quell'"altro che Wilde per convenienza non ha mai voluto vedere" (p. 249), ma che si chiede come conciliare il "foul behaviour" del marito con "the beauty of what he writes" in un tentativo di comprendere tale "insanabile dicotomia" (p. 252). Chiude il capitolo l'analisi di una delle opere più controverse di Tom Murphy, *The Wake*, in cui il drammaturgo si serve ancora una volta del tema del ritorno a casa. Qui la tradizionale veglia funebre rappresenta ciò che è altro, "che permetterà ai protagonisti di ritornare se stessi attraverso il recupero della tradizione" (p. 256). Riappropriarsi di essa equivale a riscoprire e ritrovare se stessi e la propria unità.

L'accurato e sensibile lavoro di Monica Randaccio è completato da una ricca bibliografia suddivisa in sezioni dedicate a ciascuno degli autori presi in esame. Alcuni inevitabili refusi tipografici, concentrati soprattutto nella seconda parte, non fanno ombra ad un lavoro di ricerca e analisi estremamente personale, approfondito e dall'impianto solido. Nello studio sistematico della rappresentazione e interpretazione della divisione del soggetto e della comunità, *Il teatro irlandese contemporaneo* testimonia la continua e rinnovata attenzione che studiosi italiani rivolgono alla letteratura irlandese ed al teatro in particolare. È una risposta sensibile agli spunti offerti dal fermento del teatro contemporaneo irlandese che riunisce informazione, analisi e approfondimento. Questo rende il volume di Monica Randaccio uno strumento prezioso per lo specialista e per chi, desideroso di accostarsi all'universo del teatro irlandese contemporaneo, cerchi una fonte valida e agile al tempo stesso. ■

Keith Ridgway's debut novel, *The Long Falling*, was published quietly and to inadequate acclaim in 1998. It marked the arrival of an important new yet already mature voice on the Irish literary panorama, a voice which seems uniquely

Keith Ridgway. *The Long Falling*. London, Faber and Faber, 1998-2002, pp. 308

John McCourt

equipped to interpret and to paint an uncompromising moral portrait of the rapidly changing Ireland, no longer an isolated place apart but now a global reality hovering uneasily between Boston and Berlin in which the once cast-iron Irish ideolo-

gies of Motherland and Mother Church unravel with such surprising (if not alarming) speed and ease. *The Long Falling* is a powerful and assured work, superbly paced and surely one of the very best first novels to come out of Ireland since Brian Moore's *The Lonely Passion of Judith Hearne*. As such, it richly deserves to be translated into Italian (It also won Le prix Fémina as best foreign novel in its French translation *Mauvaise pente* (Phébus)).

Set in February 1992 around the time of the infamous "X case" (in which the Irish Attorney General took legal proceedings to stop a fourteen-year-old girl from leaving the country to obtain an abortion in Britain), *The Long Falling* tells the bleak story of the lonely figure of Grace Quinn, whose name sets up expectations of the traditional, downtrodden Irish mother figure. Grace is that but much more. Born and reared in England of Irish parents, she is a mother of two who lives on the lonely grey borderlands around counties Cavan and Monaghan with her brutal, bullying Irish husband. He blames her for the accidental death of her first son, Sean, who drowned aged three, and for the fact that their other son, Martin, is a homosexual. Tired of having spent years being beaten and abused by her increasingly drunken and idle husband, Grace has also had to endure the appalling punishment of being unjustly ostracised within the local community because her husband killed a young girl when driving his car in a drunken state. Following his short prison sentence whatever remains of their relationship has disintegrated and Grace's rage at what her husband has done both to her and to the innocent young girl gets the better of her and she kills him with the same car at the same spot in which he had earlier killed the girl.

She feigns innocence and following the funeral leaves for Dublin to spend time with her son Martin. Some of his friend's become suspicious of her surprisingly upbeat mood (just a few days after the funeral at which she has to struggle not to laugh, such is her sense of liberation) and gradually her outer veneer of confidence begins to wear down until she confesses her crime to Martin's journalist friend, Sean. When Martin finds out that she is the murderer he turns all his rage on his mother, choosing to ignore her many motives and his own deep-set hatred for his father who had long disowned him because of his homosexuality. She realises that he will turn her in and elects to go into hiding in a seedy Dublin guest house where she becomes friendly

with the understanding owner, a superbly portrayed widow called Mrs Talbot. One day she takes part in a protest march in favour of the young girl at the centre of the X case. All her sympathy goes out to the fourteen year old, and, in the book's climactic penultimate episode, Grace becomes one with this betrayed yet courageous young woman, who, as a fellow victim, becomes her double as she chants in her favour among the massed crowds who shout "not the church, not the State, women must control their fate".

As she chants, she realises that her son has spotted her and that he will, despite the pleas of his homosexual friends, who have taken her side, betray her. In fact he calls the police and tells them where to come and arrest her for her crime. In betraying his mother, Martin shows his loyalty to the old order in Ireland. That he buckles under and essentially reinforces its weakening patriarchal power systems can be seen from Ridgway's placing him, in the highly symbolic final scene, under the phallic arches of the General Post Office, site of the 1916 Rising, redolent with images and memories of the sacrifice of sons for Mother Ireland, of Pearse's poem, *A Mother*, in which the mother recalls with joy and sorry her two sons who "were faithful and they fought" ... "In bloody protest for a glorious thing". The protest that Ridgway describes is a far from glorious thing, it is a desperate attempt to call to conscience a more squalid contemporary Ireland, one where sons betray their mothers and a government has no idea about how to protect the country's young: "They all stopped, and Grace was allowed to turn around. He had not moved. He stood with his back to the pillar watching her. He was too far away for her to say anything. She looked at his face against the grey uneven surface, the pits of the pillar at his shoulders."

Ridgway manages to make the plot incredibly real, to build great suspense and emotion into his story and to draw the reader into feeling sympathy for both mother and son. He achieves this by dividing the book into sections – entitled Martin, Grace, Sean, Mrs Talbot, and so on – and thus modulates the narrative voice to suit the view of whichever character gives the section its title. He couples lively and authentic dialogue with uncomplicated, often conversational prose, which is tight and easy to read, never obtrusive and which works well to render a sense of both rural and urban spaces. Consider the novel's

haunting *incipit*, which carries a surely intentional echo of the Joycean snow that was general over Ireland and which symbolised the country's paralysis. Far more realistic is Ridgway's rain which prefigures a post-paralytic Ireland, an Ireland wrenching itself with violence from the repression of the past:

It rains on Cavan, Monaghan; rains on the hills and the lakes and the roads; rains on the houses and the farms and the fences between them; on the ditches and the fields, on the breathing land; rains on the whole strange shape of it. Puts down a pattern.

And then it stops.

And the places of the country look different in the sun. They look new. Places out of place; as if brought by the clouds and dropped like litter. There is a scattering of these named things; a spread of small towns, tiny farms, white houses squatting by the deep blue of the lakes. They may look beautiful from a great height, pinpoints of colour gathered together, narrow ribbons of road linking them like veins on a green leaf. But from the ground they are ugly and wrong a shock to the eyes. A shock. The town are stains against the sky, the farms are muddy pools of concrete and metal, the white houses are like plastic bags stuck to the branches of a tree. Only in the rain can they hide. Only in the grey drizzle and the absence of colour are they well placed.

This opening signals a lot of the themes that will be explored in the novel, the sense of space, of fitting in or remaining foreign, the ugliness of the small country houses which mirrors the brutality which exists within them, the attempt to become invisible which is lived out by Grace following her terrible deed. Around the plot Ridgway manages to hang a deep psychological study of various dysfunctional relationships, especially that between mother and son. But there are many other features which render the book special: its extraordinary rendering of contemporary Dublin – as seen through the eyes of outsiders, Grace and Martin – one which, in its economy and careful employment of telling detail, in its building up of the city's atmosphere, carries clear echoes of the Dublin of the early Joyce and the Belfast of Brian Moore; its matter-of-fact and understated but quietly revealing treatment of the issue of homosexuality – its consequences with regard to a family, the seedy realities of the gay scene in Dublin, the joys of a gay relationship but also its drab banalities and frustrations.

The book also deals with the theme of exile – not the usual story of the Irish crying into their pints in Britain – but now of a refined English lady isolated in raw, rural Ireland, made feel ill at ease by the locals, and with a big moral question – can a killing such as Grace's be justified by the horrific violence inflicted on

her by her husband? Having succeeded in created an enormous amount of sympathy for Grace, Ridgway lets the law have its way and the reader is left in doubt that she will suffer imprisonment for her crime. Ultimately, Grace's act of redemption is seen by her as erroneous – in killing the thing that so hated her she

has condemned herself to being defined for the rest of her life by that act: "I shouldn't have done it. I wanted to be free of him, and so I did it, but I'm tied to him now like I never was. In signs and symbols and in ways I don't understand. I wanted to spit him out and I swallowed him instead." ■

Al canone già ricchissimo di William Trevor, nato a Mitchelstown, vicino a Cork nel 1928, laureato al Trinity College di Dublino, dapprima insegnante, poi notevole scultore giustamente apprezzato, e infine scrittore raffinato e prolifico di romanzi, racconti, e opere teatrali, grande inventore di storie, si aggiunge questo nuovo movimentato e avventuroso romanzo. In Italia i romanzi e i racconti di Trevor sono pubblicati da Guanda, dove negli ultimi anni sono usciti in rapida successione *Il viaggio di Felicia* (*Felicia's Journey*, 1994) Guanda 1995; *Giochi da ragazzi* (*The Children of Dynmouth*, 1976) Guanda, 1996; *Marionette del destino* (*Fools of Fortune*, 1983) Guanda 1997 (in precedenza, nel 1984, era uscito in italiano da Mondadori con lo stesso titolo); *Notizie dall'Irlanda*, Guanda 1998, che raccoglie tredici dei suoi racconti, scelti nei *Collected Stories* del 1992-1993; *Morte d'estate* (*Death in Summer*, 1998) Guanda 1999; *Gli scapoli delle colline* (*The Hill Bachelors*, 2000), dodici racconti, Guanda 2001, e ora *La storia di Lucy Gault*.

La storia di Lucy Gault è veramente romanzesca e non manca di *suspense*, emozioni e colpi di scena. E non manca, aspetto che è più opportuno lasciare qui nell'ombra, di elementi circoscritti, geografici, temporali, oggettuali e di dati esteriori, che appartengono anche alla biografia di Trevor. Il romanzo, con la consueta libertà di struttura che è peculiare di Trevor, si articola in sei parti, di lunghezza molto diversa fra loro, nelle quali la lunghezza è funzione del vissuto e della intensità febbrile del vissuto, o della sua abulia e quasi afasia. Le ultime due parti sono le più brevi come numero di pagine, ma lunghe nel trascorrere *fictional* del tempo. Sono anche le parti più enigmatiche, per frammentazione, assenze di legami causali, che il lettore è costretto a ricostruire da solo. L'accelerazione narrativa, in un paradosso ironico e doloroso, viene condotta a corrispondere alla estinzione delle aspettative e alla lentezza del trascinarsi della vita quotidiana. Solo Brian Moore nei suoi primi

William Trevor, *La storia di Lucy Gault*, trad. it. di Laura Pignatti, Parma-Milano, Guanda, 2002, pp. 276 (*The Story of Lucy Gault*, London, 2002)

Francesca Romana Paci

romanzi irlandesi, e soprattutto in *The Lonely Passion of Judith Hearne*, è altrettanto bravo nella rappresentazione dello svuotamento emotivo forzato, della assenza della speranza, del rimpianto consapevole per lo spreco delle occasioni perdute.

Il racconto copre l'estendersi di intere vite, talvolta avvicinandosi fino a descrivere dettagli minuti e quasi segreti di un episodio, talvolta valicando mesi e anni, come se il narratore guardasse le cose da molto lontano, tanto nel tempo quanto nello spazio. Le vicende si svolgono, dunque, in un arco di tempo molto ampio, che si estende dal 21 giugno 1921, l'anno dell'Anglo-Irish Treaty ai giorni nostri; come si dice nel romanzo, ai giorni di Internet, che una voce del contesto, quasi fuori campo, evoca nelle ultime pagine con un *device* tecnico efficacissimo. Con costante sapienza di costruzione Trevor include nella narrazione gli eventi irlandesi salienti di tutti quei decenni, oltre al Trattato Anglo-Irlandese, i disordini che lo hanno preceduto e seguito, la Guerra Civile, il formarsi dello Irish Free State, la Seconda Guerra Mondiale, con la difficile neutralità irlandese, la pace che l'ha seguita e i cambiamenti che hanno avuto luogo in Irlanda nel periodo seguente. Attraverso l'evolversi dell'intreccio Trevor trova modo di introdurre anche molti eventi europei, come la nascita e l'affermarsi del Fascismo in Italia, qualche discorso del Duce, la neutralità svizzera, il cammino dell'Europa verso la seconda grande guerra.

I Gault sono una famiglia anglicana, la cui origine e arrivo in Irlanda "si perdevano nella nebbia dei secoli",

una "modesta dinastia" di media ricchezza, con qualche proprietà terriera, che vive a Enniseala, nella contea di Waterford, in una bella casa vicino al mare. Non è proprio una grande casa, come Bowen Court o altre celebri 'grandi case', ma abbastanza grande da essere guardata come una 'Big House' dai cattolici locali di ceto più popolare. Il Capitano Gault è un ufficiale dell'esercito inglese, congedato per una grave ferita, la madre è un'inglese bellissima, Lucy è la loro unica figlia, di "otto anni, quasi nove", e intorno a loro ruotano belle figure di servitori fedeli. Si ripete la storia familiare centrale di *Fools of Fortune* e di *Death in Summer* – per non fare che due esempi dal canone di Trevor – famiglie antiche, di 'Ascendancy', mariti anglo-irlandesi, radicati nella terra dell'isola, mogli inglesi, tenute agricole molto amate.

La storia vera e propria di Lucy comincia quando suo padre, per difendere la sua famiglia da un tentativo di incendio da parte di giovani ribelli locali durante i *troubles* del 1921, spara un colpo nella notte e ferisce, sia pure non gravemente, uno dei giovani attentatori. Se il 1921 è un anno cruciale, il 21 giugno (per inciso, il solstizio d'estate) può essere una data casuale, ma è difficile non pensare che è anche la data della battaglia di Vinegar Hill, località vicina a Enniscorthy, dove nel 1798 le forze della Corona sconfissero i ribelli, mettendo fine ai *troubles* di allora nella zona. Gli irlandesi hanno una leggendaria memoria storica e una inquietante capacità di vivere la storia come simultanea al presente, non è pertanto peregrino cogliere nei ribelli dei *troubles* contemporanei alle vicende del romanzo persino un ricordo di Vinegar Hill. Del resto Trevor cosparge la narrazione di ricordi della storia, come i famosi soldati irlandesi di ventura chiamati Wild Geese, con i quali si risale al 1691, e i Whiteboys e i Ribbonboys, due delle numerose società segrete che erano un aspetto molto diffuso nelle campagne irlandesi nella seconda metà del Settecento, nell'Ottocento, e poi nel Novecento

prima della proclamazione dello Irish Free State. Anche dalla storia culturale e letteraria Trevor prende elementi che senza dubbio arricchiscono la rappresentazione, per esempio Lady Morgan, che Lucy legge in lunghe ore di solitudine, e perfino *Danny Boy*, fischiettata e cantata in un contesto estremamente opportuno, e i cigni di Enniseala, che ineluttabilmente in Irlanda ricordano altri cigni. Forse anche l'allusione a Lady Rochester, *madwoman in the attic*, è riconducibile all'Irlanda, dato che le Brontë, come è noto, avevano un vicino *background* irlandese.

La situazione che viene a crearsi dopo l'attentato e lo sparo di quella notte di giugno del 1921 costringe i Gault a prendere la decisione di lasciare l'Irlanda e la loro proprietà. Lucy ama tanto quei luoghi, quella casa, il frutteto (Trevor usa spesso i frutteti), quei boschi, e quel mare da sentirsi insopportabilmente ferita. Così la bambina organizza segretamente una fuga, che riesce a mettere in atto poco prima del giorno deciso per la partenza. Per una serie di circostanze tutti si convincono che Lucy sia morta nuotando da sola in mare, per disgrazia o forse avendo proprio voluto morire. La cercano fino a perdere l'ultima speranza, poi i genitori partono da soli, affranti e incapaci di fare programmi chiari per l'avvenire. Non daranno notizie di sé, non scriveranno per dire dove sono, così che i servitori fedeli, ai quali hanno lasciato in custodia la tenuta, e gli abitanti del luogo perderanno del tutto le loro tracce per molti anni. Ma dopo la loro partenza, per uno scherzo del destino (gli uomini sono "*fools of fortune*") Lucy verrà ritrovata, e nessuno sarà in grado di farlo

sapere ai suoi genitori. Lucy vivrà con i servitori per lunghi anni, nella grande casa vicino al mare, in una specie di autosegregazione e in un masochistico rimorso per il danno irreversibile provocato alla sua fuga. Trevor, con un *device* quasi da *romance*, fa in modo che i genitori di Lucy abbiano provveduto a lasciare denaro e rendite, amministrato da un avvocato e amico, sufficienti a mantenere la tenuta e la coppia di servitori che faranno da 'foster-parents' a Lucy. Questo è solo l'inizio della sua storia, dove, nonostante la grande, e davvero notevolmente coreografica, solitudine, trovano spazio persone, eventi cose, delle quali non si può parlare troppo senza tradire il mistero del romanzo.

Lucy è un personaggio affascinante, corporeo e nello stesso tempo elusivo, costruito con elementi visivi, come abiti, colori, giochi di luce e posture, che richiamano alla mente la pittura preraffaellita. Il suo ricamo a piccolo punto, con i suoi fili colorati di lino e seta, non è un dettaglio, ma un emblema carico di qualità legendarie. Anche il suo zoppicare, che è un esito del suo misfatto e che si attenua a poco a poco, non è proprio come quello di Giacobbe dopo la lotta con l'angelo, ma ha qualche cosa del segno rituale, del segno di chi è stato 'toccato'; è troppo vedere in questo anche un ricordo di Hopkins e di MacNeice, ma è difficile respingere l'immagine di Giacobbe. La bellezza di Lucy avrebbe potuto maturare in una vita d'amore, e si sovrappone invece alla bellezza fredda di una vita ascetica. Compare quasi dal nulla un romantico amore, autentico e semplice, ma Lucy, quasi epica punitrice di se stessa, non si

concede a quel 'destino', mentre è proprio il destino a giocare con lei.

Il padre e la madre di Lucy sono personaggi tracciati con cura e partecipazione, e vivi proprio nella loro dolorosa fuga dalla vita, così come elegante e adeguata è la figura dell'innamorato Ralph, e accattivanti sono i servitori Bridget e Henry, ma più di loro, accanto a Lucy, è interessante il personaggio di Horahan. Horahan è uno degli attentatori di quella notte fatale del 21 giugno 1921, proprio il giovane che il Capitano Gault ha ferito a un braccio con il suo sparo nel buio. Le pagine di Trevor su di lui sono estremamente curate, perfezionate, studiate per comunicare tra le righe al lettore molte delle convinzioni di Trevor. Dopo il ferimento Horahan diventa un 'eroe ribelle' da manuale, ma in seguito comincia a essere perseguitato da un sogno, sempre lo stesso, al centro del quale vibrano le fiamme di un incendio e la figura di una bambina. Lucy e Horahan vivranno nel tempo uno strano incontro, e una lunga, lunga consuetudine illuminata da imprevedibili affetti.

Lucy, o forse il *blitz* di una voce fuori campo che si traveste del pensiero di Lucy, commentando l'opera del caso o del destino, offre una giustificazione del romanzesco e romantico *plot* di *La storia di Lucy Gault*: "Nei romanzi le persone si lasciavano. E i romanzi erano lo specchio della realtà, di tutta la disperazione del mondo e della sua felicità, dell'una quanto dell'altra. Perché errori e assurdità non avrebbero dovuto essere corretti – anche nella realtà – finché c'era ancora tempo?" (p. 207). Trevor certamente vorrebbe che ci fosse tempo. ■

**Felice Vinci, *Omero nel Baltico – Saggio sulla geografia omerica*, Roma, Fratelli Palombi Editori, Terza edizione aggiornata, 2002.**

La terza edizione aggiornata di *Omero nel Baltico* non è che la più recente delle frequenti riedizioni regolarmente ampliate di un'opera che ha visto la luce per la prima volta nel 1993 con il titolo di *Homericus Nuncius* (editore Solfanelli) e con il titolo attuale nel 1995. La presentazione al volume di Rosa Calzecchi Onesti dovrebbe bastare ad avvallarne il valore scientifico e a far cadere ogni resistenza e perplessità di fronte a un titolo che può di primo acchito sconcertare il lettore "classico". Un cultore di letteratura irlandese, sensibile alla frequente associazione dell'Irlanda con il mondo

SEGNALAZIONI

del Nord, non da ultima quella avanzata da Seamus Heaney nella famosa opera dal titolo emblematico di *North*, dovrebbe invece esserne positivamente incuriosito.

*Omero nel Baltico*, come recita il sottotitolo, è un saggio sulla geografia omerica della quale azzarda una totale ricollocazione nella realtà del Baltico e dell'Atlantico settentrionale. La rivoluzionaria tesi dell'autore Felice Vinci, ingegnere nucleare e profondo conoscitore della mitologia e dei poemi omerici, se fosse vera, come chi scrive è incline a ritenere, dimostrerebbe che

il reale mondo di quanto si narra nell'*Iliade* e nell'*Odissea* fu il mondo scandinavo, sede originaria di quei navigatori achei, biondi e con gli occhi azzurri come ancora li descrive Omero qualche secolo dopo. Secondo Felice Vinci infatti, lo scenario delle saghe di cui si narra nei poemi omerici, caratterizzato da condizioni climatiche di nebbie persistenti, di mare livido e tempestoso, di albe rotanti e notti chiare, sarebbe collocabile nelle regioni baltico-scandinave del secondo millennio a.C., periodo caratterizzato dal cosiddetto *optimum climatico* che avrebbe permesso condizioni favorevoli alla navigazione e alla coltivazione della vite. Gli Achei, in coincidenza di una glaciazione, si sarebbero successivamente spostati verso sud, nel



Mediterraneo, dove avrebbero rinominato i nuovi luoghi con i nomi della loro terra d'origine e nel 16° secolo a.C. avrebbero fondato la civiltà micenea trasmettendo alle epoche successive le gesta eroiche compiute dai loro antenati nella patria perduta.

L'opera è il frutto di un'apassionata e accurata ricerca mossa dal desiderio di render conto delle numerose incongruenze geografiche e climatiche delle opere omeriche finché ci si ostini ad ambientarle nel Mediterraneo. Poiché i linguisti e i filologi inorridirebbero nel vedere addotte come prove le coincidenze toponomastiche, che comunque qui sono tante e tali da insinuare più di un sospetto (chi scrive, non essendo né linguista né filologa si permette il lusso di accoglierle con entusiasmo), l'autore, con umiltà quasi retorica, ne ridimensiona l'importanza ed enfatizza invece il valore delle coincidenze geografiche e ambientali tra le descrizioni dell'Iliade e dell'Odissea e la disposizione delle terre e delle isole nella regione baltico-scandinava. Ulisse quindi sarebbe partito dalle isole Faroer, dove era tenuto prigioniero dalla dea Calipso sull'isola di Ogiigia, che tra l'altro Plutarco aveva individuato nel nord Atlantico (e tra parentesi diciamo che nell'arcipelago c'è un'isola il cui monte più alto si chiama Høgoyggi e un'altra che si chiama Mykines), per raggiungere Itaca, un'isola dell'arcipelago danese, dopo essere approdato alla terra dei Feaci, mai individuata nel Mediterraneo, mentre qui identificata con la Norvegia meridionale. La guerra di Troia in realtà sarebbe stata combattuta a Toija, località nei pressi di Helsinki dove Vinci ha individuato una perfetta coincidenza morfologica con la descrizione del campo di battaglia fatta da Omero, rendendo conto naturalmente delle variazioni dovute al bradisismo a cui la terra finlandese è soggetta e rintracciando nella zona limitrofa numerosi toponimi che riproducono con sorprendente somiglianza e corrispondenza geografica i nomi degli alleati dei troiani.

Non è il caso di anticipare altro e di accennare alla miriade di affascinanti osservazioni e implicazioni non solo di carattere antropologico-geografico, ma anche di natura storica, letteraria, linguistica e stilistica; quanto qui esposto dovrebbe essere sufficiente a invogliare una lettura che non può che rivelarsi un'avventura entusiasmante sulle tracce di un patrimonio culturale che appartiene a tutti e che dovrebbe funzionare, come auspica l'autore, da stimolo per gli specialisti di numerose discipline, storici, archeologi, letterati, filologi, scienziati, a scendere in

campo per portare avanti un'indagine approfondita con l'ausilio della loro competenza specifica. Del resto, come è già stato osservato "le più recenti scoperte in altri campi della scienza sembrano convalidare ulteriormente la teoria. Per esempio le analisi condotte dal genetista Luca Cavalli Sforza sulla popolazione europea mostrano che in molti di noi ci sono dei geni di origine lappone." (Newton, settembre 2002, pp. 82-83)

E naturalmente anche l'irlandese è chiamato in causa, per scavare un poco più a fondo nei pregni strati di quel bog che ha ispirato a Seamus Heaney l'opera sopraccitata e che potrebbero aver preservato preziose tracce utili a far luce su eventuali legami con quel mondo del nord mitico e antropologico dell'Europa settentrionale, a partire dalla lontana preistoria, che appunto ri-vive in North. Vinci un indizio lo offre quando suggerisce un "rapporto tra i Danai omerici della prima età del bronzo – coevi di quegli antenati dei Micenei che prima di scendere nel Mediterraneo hanno lasciato nel Wessex le tracce della loro presenza – e il misterioso popolo dei Tuatha Dé Danann (la "Tribù della dea Dana), ricordati dalle leggende celtiche come gli antichi abitanti dell'Irlanda, provenienti dalle isole al nord del mondo". (p.254) Vinci ci ricorda ancora che "una meta tipica dei racconti celtici sono le isole paradisiache situate in mezzo all'oceano, nell'estremo occidente, dove vivono donne divine che rifocillano e amano gli eroi colà giunti, e possono anche conceder loro l'eterna giovinezza, come nel caso dell'*Immram curaig Mæle Dùin* o dell'*Immram Brain maic Febail*. [...] Ora, questa tematica la ritroviamo tal quale nell'isola di Calipso: la signora di Ogiigia promette ad Ulisse "di farlo immortale e senza vecchiaia per sempre" (Od. V, 136; VII, 257). Quanto al nome stesso di Ogiigia, sarebbe suggestivo accostarlo a quello dell'isola celtica dell'eterna giovinezza, chiamata Tir-na n'Og." (p. 77) Lo stretto legame tra la società celtica e la società descritta nei poemi omerici è stato del resto evidenziato dal noto archeologo Stuart Piggott in *The Druids* (1968-1975), opera alla quale Vinci fa spesso riferimento e dalla cui versione italiana cita la seguente affermazione: "[La società celtica] era una società barbara, basata su un'economia legata all'aratro e alla pastorizia [...] La struttura sociale stratificata, documentata nei testi classici e in quelli in vernacolo, è riflessa archeologicamente non solo nell'esistenza di sepolture principesche con ricche offerte di accompagnamento per i morti, ma in un'arte

aristocratica di ornamento dei guerrieri, delle loro donne, dei loro cavalli e dei loro cocchi [...] Dalle testimonianze archeologiche si deduce che si tratta di un'età eroica, simile per un verso a quella di Omero e del Rig-Veda e per un altro al Beowulf e alle Saghe, inquadrata e sostenuta da un mondo molto vicino a quello delle *Opere e i Giorni di Esiodo*." (I *Druidi*, Roma, Newton Compton, 1998, p.36).

GIULIANA BENDELLI

---

### Frank Ronan, *hOme*, London, Sceptre, 2002.

Dopo un silenzio lungo ben sette anni, Frank Ronan pubblica un romanzo che risulta essere uno tra i suoi migliori. Il protagonista è Coorg, bambino nato e cresciuto negli anni Sessanta in una comune hippy-pacifista del Devon dove la vita è scandita dall'interrogazione de I Ching, l'alimentazione è rigorosamente "biologica", le attitudini sessuali non seguono i canoni della tradizione e Tolkien l'unica lettura consentita. Rapito dai nonni che lo portano con loro in Irlanda, Coorg cerca di venire a patti con la nuova realtà iperprovinciale di New Ross fatta di Messe, dolci, calzini e camicie bianche. Il risultato è una grande confusione che tuttavia non sfocia mai nel rifiuto dell'uno e dell'altro mondo. Ronan è abilissimo a dimostrare come la fede cattolica e certa filosofia "new age" condividano quel cieco bigottismo che ostacola il pieno raggiungimento di una precisa identità. *hOme* è il romanzo di una solitudine senza consolazione. Grande anatomista del sentimento, Ronan è ironico, graffiante, acuto come mai in passato, e la sua prosa è al solito brillante e godibilissima. Sembra opportuno, infine, confermare che il titolo è proprio come compare qui, con la h prima della O maiuscola: *hOme*.

FIORENZO FANTACCINI

---

### Emma Donoghue, *The Woman Who Gave Birth to Rabbits*, London, Virago, 2002.

Storica della cultura essenzialmente, ma anche romanziera e drammaturga di straordinario talento, Emma Donoghue, dopo l'esaltante prova fornita con *Slammerkin*, *historical novel* ambientato nella Londra del XVII secolo, torna ad attingere alla storia per il suo "book of fictions [that] are also true". Si tratta di diciassette brevi racconti ispirati a fatti realmente accaduti, le cui fonti la scrittrice ha rintracciato negli anni. Inserendosi con grande originalità in un filone narrativo tipicamente femminile di riscrittura della storia, che annovera tra i nomi più celebri A.S. Byatt e Michèle



Roberts, Donoghue ripropone scandali, fatti inconsueti, drammi personali e frodi colossali – come quella della donna che partoriva conigli che dà il titolo alla raccolta – per dar voce a chi non ha mai potuto farla sentire. Si tratta in particolare di donne di tutti i ceti sociali, donne famose (la protagonista di “Words for things” è Mary Wollstonecraft) e sconosciute

FIRENZO FANTACCINI

**Patrick McCabe, *Emerald Germs of Ireland*, London, Picador, 2001 and 2002.**

Un libro inquietante, come del resto sono inquietanti tutte le opere di McCabe che lo hanno preceduto, come il famosissimo romanzo *The Butcher Boy* del 1992, dal quale è stato tratto il film omonimo, diretto da Neil Jordan, i racconti di *Mondo Desperado* dello stesso anno 1992, e i due romanzi precedenti *Music on Clinton Street* del 1986, e *Carn* del 1989, e ancora di più i due romanzi seguenti, *The Dead School* del 1995 e *Breakfast on Pluto* del 1998.

McCabe ha iniziato la sua carriera di scrittore nel 1985 con un libro per bambini *The Adventures of Shay Mouse*, e paradossalmente qualcosa lega ancora i suoi romanzi per adulti a quel primo interesse. Questo nuovo romanzo, *Emerald Germs of Ireland*, nel titolo del quale potrebbe capitare facilmente di leggere *Gems* per *Germs*, per accorgersi subito dopo che la parola è proprio *Germs*, riesce a turbare e sconcertare come la prima volta. In realtà il linguaggio e la rappresentazione sono meno crudi qui di quanto non siano, per esempio, in *Breakfast on Pluto*, e il romanzo contiene abbondanza di irresistibile comicità, comicità *noire*, naturalmente, con momenti di pathos, ma nell'insieme *Emerald Germs of Ireland* propone paradossi che colpiscono forse più a fondo. Come la creazione mentale di un passato alternativo, e ovviamente felice, da parte del protagonista; e la claustrofobia, endogamia, irreversibilità, spreco del vissuto.

I *Germs* non sono proprio spiegati, ma hanno una aggressiva dichiarazione di esistenza poche pagine prima della fine del romanzo, quando Pat McNab, il protagonista, esplose durante una strana intervista con un sergente di polizia (che, per inciso, non sembra essere sospettoso di *foul play*) e urla: “Why couldn't you just arrest me if you think I'm a bad man!...instead of going on and on until you drove me – it wasn't my fault they all ended up in the garden! They were germs! Every one of them, filthy, taunting, humming, singing, sickening-green-maggot germs! They made me! And I'd do it all again, if-“. Il fatto

è che Pat probabilmente è un *serial killer* e un matricida, e il pezzetto di terra a giardino dove lavoricchia può essere, diciamo così, un suo scrigno privato di ricordi. Leggendo il romanzo si deve dire che il matricidio sembra quasi un diritto, e naturalmente le letture possibili sono ben più di una, tentazioni spesso se non sempre presenti nella narrativa irlandese. Naturalmente c'è anche il pericolo di iperlettura.

Come per il *Butcher Boy* in *Emerald Germs of Ireland* McCabe fa uso di ballate tradizionali, nel secondo caso anche di canzoni. Non è immediatamente evidente aprendo il libro perché non c'è indice, ma i tredici capitoli sono tutti preceduti dal testo integrale di una ballata o canzone (*Gems!*?), da *Whiskey on a Sunday*, *The Turfman from Ardee*, *South of the Border*, *Courting in the Kitchen*, *a Island of Dreams* e così via. E c'è anche *Fly me to the Moon*. Umorismo *noir*, senza dubbio, ma soprattutto compresenza di comico e tragico, operazione di disvelamento del dogmatismo, empatia profonda, e, non ultima, capacità di rappresentazione di una parte che clona un tutto.

FRANCESCA ROMANA PACI

**Bernard MacLavery, *The Anatomy School*, London, Jonathan Cape, 2001; Vintage, 2002.**

Ognuno dei romanzi di MacLavery è insieme una sorpresa e una prova di continuità di ricerca, perché ogni volta la sua ricerca si avventura in pieghe nuove della natura umana ma si ancora alle posizioni raggiunte nelle opere precedenti. Bernard MacLavery, nord-irlandese che ora vive a Glasgow è troppo noto perché sia necessario dilungarsi sulla sua opera precedente. È autore di quattro romanzi e di quattro raccolte di racconti. In Italia i suoi romanzi, *Cal*, *Lamb*, e *Grace Notes* (*Donna al piano*) sono pubblicati da Guanda.

*The Anatomy School* è ambientato a Belfast verso la fine degli anni sessanta e ha al centro il giovane Martin Brennan, cattolico, figlio unico di una madre senza marito, povero, recentemente bocciato a scuola, che deve affrontare il problema di crescere, come tutti gli adolescenti, e deve farlo in tempi difficili. Mac Lavery segue l'educazione sentimentale, intellettuale e sociale di Brennan con empatia, senso dell'umorismo, e poche illusioni, ma molte speranze. Il romanzo comincia con il ritiro spirituale precedente alla Pasqua dove Martin Brennan è mandato dalla madre, che spende per farlo i suoi pochi risparmi perché “The Retreat was an investment”: Martin, secondo lei, deve pregare per ottenere in cambio di essere promosso, visto che è già ripetente. Il

Ritiro non può, naturalmente, che ricordare Joyce e il famoso ritiro del terzo capitolo del *Portrait*, e in effetti i rapporti sono evidenti, in questo capitolo e anche altrove nel romanzo, ma MacLavery sa essere se stesso e originale. Si ritrova, per esempio, in questo ultimo romanzo la delicatezza intelligente del suo racconto *My Dear Palestrina* della raccolta *A Time to Dance*. Un momento particolarmente felice è quello in cui Martin, che prova su se stesso il fascino della vocazione, si ripete il sonetto di Hopkins “I wake and feel the fell of dark, not day”. L'esperienza scolastica del ragazzo è già un'esperienza sociale, con le sue barriere, trappole e commedie. Martin ha due amici, Kavanagh e Foley, che gli sono a fianco nella scoperta di aspetti della religione, della scienza, e del sesso. Essere promossi e insieme crescere non è facile, e le madri non sono sempre un aiuto, anche se talvolta esilaranti, come nel breve scambio di battute tra madre e figlio su Dio nel *Paradise Lost* di Milton e gli orologi.

Nonostante non si possa parlare di un *plot*, la narrazione è complessa e traboccante di dettagli e di varietà di effetti, tanto che non è facile produrre un riassunto. Una curiosità: nel primo capitolo MacLavery usa artifici grafici che ricordano in senso lato *Tristram Shandy* di Sterne. Il romanzo è diviso in due parti, la prima di undici capitoli, la seconda di uno solo, e la ragione c'è. Per inciso, MacLavery prima di fare lo scrittore era un tecnico medico di laboratorio. Ma non è giusto anticipare di più; basti dire che nella seconda parte entra in gioco una graziosa biondina.

*The Anatomy School* nel complesso è un romanzo colto, proprio nel modo in cui lo è il *Portrait* di Joyce, e nello stesso modo è un romanzo di maturazione. MacLavery ha in più un enorme calore umano e una umanissima com-passione.

FRANCESCA ROMANA PACI

**Gaetano Montefusco, *Atlantico – L'adultero di Belfast*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2001.**

L'autore di questo romanzo di argomento del tutto irlandese è un avvocato napoletano, collaboratore abituale del “Sole 24 Ore” e di riviste di economia, autore di due libri-inchiesta di argomento economico-sociale, ed evidentemente appassionato di storia d'Irlanda. *Atlantico – L'adultero di Belfast* è il suo primo romanzo, e con questa sua prima prova narrativa Montefusco ha vinto nel dicembre 2002 il Premio Letterario Nazionale “Nicola Stefanelli”, che gli è stato consegnato a Caserta.

Il fatto che un italiano scriva un romanzo tutto irlandese è una cosa abbastanza strana e per questo lo segnaliamo. Le vicende di base sono ambientate in Northern Ireland, per lo più a Belfast, parte negli anni novanta e parte negli anni settanta del ventesimo secolo, con alternanze cronologiche e spostamenti del fuoco narrativo da un gruppo di personaggi a un altro. Alan Dugger e Sandy Crowford, entrambi sposati, ma non tra loro, quasi simultaneamente si innamorano e scoprono di essere entrambi estimatori del poeta e ter-

rorista dell'IRA Oswald O'Malley, scomparso anni prima in circostanze misteriose. Parte del romanzo è dedicata alla loro ricerca della verità sulla sparizione di O'Malley e sulla sua storia d'amore con Susan Derrick, moglie di un ufficiale britannico. La narrazione contiene un gran numero di componimenti poetici, anche di notevole lunghezza, di Oswald O'Malley, che è ovviamente un personaggio di Montefusco. Non possono sfuggire le analogie di *Atlantico* con il famoso *Possession* di A. S. Byatt, incluse le simmetrie degli amanti e l'inse-

rimento nel testo di opere attribuite ai personaggi poeti. Qualche analogia, inoltre, capovolgendo le parti, può esserci anche con *Cal* di Bernard MacLaverty, nella storia d'amore tra Susan e Oswald O'Malley. Montefusco introduce nel suo racconto anche molta storia da Cromwell e Drogheda ai fatti di Omagh nell'estate del 1998, da Yellow Ford all'intransigenza di Margaret Thatcher, ma il vero fulcro e tema totalizzante del suo romanzo sono l'amore e la passione d'amore.

FRANCESCA ROMANA PACI

# Scozia

Sette anni dopo gli eclettici esperimenti lirici e metrici di *Dante's Drum-kit*, raccolta nella quale il poeta si misurava anche con l'ostica terza rima dantesca, Douglas Dunn affronta un'altra delle forme che da sempre mettono in difficoltà anche i più grandi poeti lirici moderni: il poema narrativo. Con *The Donkey's Ears*, Dunn dimostra che la forma gli è pienamente congeniale: il poema scorre senza interruzioni e cadute di ritmo da una quartina di pentametri giambici (rimati ABBA) all'altra lungo le sue 170 pagine, e si legge come un romanzo appassionante nonostante non manchino episodi lirici e pause di riflessione.

La storia è quella dell' "ingegnere d'ammiraglia Eugène Sigismondovitch Politovsky, [che] nacque a Tashkent nel 1875 e morì sull'ammiraglia Suvorov durante la battaglia di Tsushima nel maggio 1905." La battaglia di Tsushima, detta "la Trafalgar dell'est" da alcuni storici per le sue dimensioni e conseguenze, vide la marina giapponese sconfiggere quella russa, dopo che quest'ultima aveva esaurito buona parte delle sue forze nell'interminabile viaggio che l'aveva portata fin lì. Questo viaggio di preparazione, con tutte le tappe e gli eventi che portarono alla battaglia (ma non la battaglia stessa, perché in essa Politovsky perse la vita), ci viene raccontato attraverso le lettere che l'ingegnere russo spedì a sua moglie, e che vennero raccolte nel 1906 in un volume, a cui Dunn si ispira, dal titolo *Da Libau a Tsushima*. Che il merito sia da attribuirsi alle lettere originali (alle quali il poeta dichiara di essersi per lo più attenuto) o alle riscritture di Douglas Dunn, l'ingegnere di ammiraglia Politovsky, con le sue idee progressiste, la sua umanità e il suo amore per la letteratura (e per la moglie), acquista subi-

Douglas Dunn,  
*The Donkey's Ears:  
Politovsky's Letters Home*,  
London, Faber and  
Faber, 2000, pp. 176

Massimiliano Morini

to la consistenza di un personaggio reale, coinvolgendo il lettore nell'apparente paradosso secondo il quale è la letteratura a creare la realtà.

Una volta costruito un personaggio credibile in cui il lettore possa identificarsi, il poeta fa della sua storia una riproduzione in sedicesimo della Storia. Dunn, che confessa di aver sentito in quest'opera "un bisogno istintivo di scrivere un poema sul ventesimo secolo", utilizza Politovsky come un catalizzatore, una sorta di "intelligenza centrale" nello specchio della cui coscienza si riflettono energie e movimenti che dal palcoscenico angusto della flotta russa proiettano ombre inquietanti sullo schermo del neonato ventesimo secolo. La tronfia inefficienza degli ufficiali russi, rampolli viziati di un impero in decadenza, l'ottusità del tirannico Ammiraglio Rozhestvensky, i dissidenti proto-rivoluzionari della nave Oryol, sembrano prefigurare gli eventi che sconvolgeranno la grande madre Russia una dozzina d'anni dopo; così come le ingiustizie e iniquità del colonialismo europeo saltano agli occhi dell'ingegnere Politovsky, che ne deduce la necessità di una rigenerazione politica e morale dell'occidente. A differenza di alcuni tra i più grandi poeti storici, ad ogni modo (si rileggano Ezra Pound e Geoffrey Hill), Dunn non rischia mai di rimpicciolire

troppo gli individui nello scenario sterminato della storia. Il punto di partenza di questo poema, sia esso quello dell'ingegnere russo o del poeta scozzese, è sempre personale. Le grandi imprese e i grandi fallimenti sono raccontati attraverso la sofferenza dei piccoli personaggi, poiché per Dunn "è il disagio la materia di cui è fatta la storia" ("discomfort" e non "unease", disagio fisico, non psicologico).

Perciò, detto che la qualità migliore del poema è la sua leggibilità come opera narrativa, e che i riferimenti alla storia del ventesimo secolo ne aumentano il fascino, bisogna poi precisare che le pagine migliori sono quelle che interrompono il flusso narrativo e introducono note personali, quando Dunn-Politovsky si abbandona a pause riflessive e slanci lirici prolungati: le dichiarazioni d'amore nuziale, i tentativi di definire la poesia, le descrizioni del mare (un mare di differenze, dove "here" and "there", come succede spesso nella poesia di Dunn, affondano in un perpetuo altrove) o la stupenda similitudine che accosta il colibrì alla nave da guerra, metafora della distanza tra storie e Storia e di conseguenza della natura stessa dell'opera ("I colibrì non sono piccoli come pensavo / Ma piccoli abbastanza per avvertirne la stazza / Come minuscola, e perciò identificarmi - / Un uccello, una nave da guerra, affiancati / Il minuscolo e il potente, la grazia esile, / Poi la moderna, artefatta, bardata autostima"). Queste parentesi non arrestano ma impreziosiscono la parte narrativa, aumentano l'interesse del lettore costringendolo ad attendere: e nella gestione delle ardue variabili del poema narrativo, Dunn si conferma probabilmente il miglior poeta scozzese della sua generazione. ■

Nel suo consueto stile graffiante e ironico, che tanto ha contribuito al successo di libri come *Lanark* (1981), 1982 *Janine* (1984), *Something Leather* (1990) e *Poor Things* (1992), Alasdair Gray, rispondendo all'invito dell'editrice Canongate di Edimburgo di offrire un compendio dell'evoluzione della letteratura scozzese degli ultimi otto secoli, è riuscito a essere illuminante, dotto e provocatorio in un agile librino che ha del tascabile sia le dimensioni che il contenuto. Si tratta ovviamente di uno di quei libri che si apprezzano di più se si sono già letti gli autori o i libri trattati, eppure non mancano le notizie curiose o le indispensabili informazioni bio-bibliografiche che rendono il lavoro di facile accesso anche ai non specialisti.

Ciascuno dei nove capitoli dell'opera presenta una breve nota bibliografica che non è limitata solo ai libri inseriti nel catalogo ormai nutrito della Canongate, ma risulta inclusiva di informazioni utili per la costruzione d'un programma di letture scelte e preziose. Per ciò che riguarda autori quali Dunbar, Henryson, o lo stesso MacDiarmid, Gray sceglie il testo a fronte in inglese per quelle opere citate che risultano più distanti o linguisticamente più complesse per un parlante moderno, svolgendo così un'apprezzabile funzione divulgativa per testi che difficilmente sarebbero avvicinabili senza qualche ora in più a disposizione per lo studio e la lettura.

La carrellata di autori ed eventi letterari è godibile, proprio perché circoscritta a poche opere e perché l'autore sa di poter sfruttare la celebrità di alcune figure chiave dell'immaginario dei lettori d'ogni paese: Henryson, Dunbar, Burns, Scott,

Alasdair Gray, *A Short Survey of Classic Scottish Writing*, Edinburgh, Canongate, 2001, pp. 160

Marco Fazzini

Stevenson, MacDiarmid e Lewis Grassic Gibbon diventano in questo piccolo trattato gli amici d'una serata, personaggi che leggiamo anche alla luce d'una storia linguistica e culturale che altri potrebbero definire come post-coloniale ma che Gray dipinge, con grande ironia, come uno 'scandalo costruito sopra un piedistallo d'angherie'.

Ecco, in breve, il contenuto del librino: 1. Land, Language and Early Literature; 2. Freedom and Barbour's *Bruce*; 3. Six More Makers; 4. Destruction and Reform, Ballads and Songs; 5. Eighteenth-century Writers Away and at Home; 6. Robert Burns; 7. Scott, Hogg, Galt; 8. Nineteenth-century Emigrants; 9. The Twentieth Century, Mainly.

Il filo conduttore di molte delle pagine di Gray può ravvisarsi nel forte plurilinguismo degli scrittori scozzesi, che permise loro, soprattutto nel tardo medioevo e nell'età rinascimentale, di cimentarsi con lo scots, il latino e l'inglese, o di fare del *Gargantua and Pantagruel* di Urquhart of Cromarty un libro d'un terzo più lungo del suo originale a firma di Rabelais, grazie all'ampio e a tratti smodato uso che l'autore fece dei dizionari, quegli stessi dizionari che furono l'ossessione di Hugh MacDiarmid e attraverso i quali il poeta novecentesco costruì la sua particolare idea di 'rinascenza'.

Plurilinguismo per Gray significa anche uso dei vari registri linguistici che da sempre hanno rappresentato la forza e anche l'attrattiva di autori e opere indirizzate non solo a un pubblico di specialisti ma anche al popolo dei lettori e degli interpreti di strada, tanto che su questo punto di alta creatività si dividono, per esempio, le opinioni di Scott e Burns sull'origine di quella che viene non a torto considerata una delle tradizioni più antiche della Scozia: la ballata. Se originata da cantori avventizi e rielaborata nel tempo da praticanti quali Burns, o se composta per la nobiltà da menestrelli professionisti poi scomparsi con la riforma protestante e l'unione delle corone, la ballata, sia essa storica o soprannaturale, ironica o tragica, riflette la commistione di alto e basso, sacro e profano, bene e male, dicotomie che aleggiano e ricorrono su su fino all'Ottocento e al Novecento.

Per ciò che riguarda quest'ultimo secolo, Gray ha volutamente evitato di tuffarsi nel dibattito sulla letteratura contemporanea, scegliendo di trattare solo i grandi autori che nessuno si sognerebbe mai di abolire da un possibile canone: George Douglas Brown, John MacDougall Hay, Lewis Grassic Gibbon e Hugh MacDiarmid, citando quali eredi dell'inventiva e delle varie battaglie di quest'ultimo i suoi alleati più meritevoli: Goodsir Smith, Robert Garioch, Douglas Young, William Soutar, Sorley MacLean, Norman MacCaig, Hamish Henderson e George Bruce.

Utile e succinta la bibliografia finale che rappresenta davvero il compendio di ciò che anche i non troppo esperti dovrebbero leggere di questo incredibile percorso tracciato dai *makar* della Scozia. ■

Annunciato per la prima volta nel 1986, e rimandato a più riprese, solo nel 2000 è stato pubblicato *The Book of Prefaces* di Alasdair Gray, indubbiamente uno dei volumi più attesi degli ultimi anni. Infatti, a prescindere dall'interminabile periodo di realizzazione, sono molti i motivi d'interesse in un'opera come questa. In primo luogo vale la pena di sottolineare che l'idea di realizzare un'antologia di prefazioni è assolutamente originale ed in linea con il personaggio Alasdair Gray, un autore che ha sempre avuto un approccio obliquo ed ironico alla letteratura, e nelle cui opere non sono mai mancati riferimenti ad altri autori, passati e presenti. Non è comunque

Alasdair Gray, *The Book of Prefaces*. London, Bloomsbury, 2000, pp. 640

Aurelio Pasini

soltanto l'idea di partenza a rendere il libro notevole, ma soprattutto il risultato finale, ed anche da questo punto di vista l'opera presta il fianco a poche critiche. Nel volume sono raccolte, in ordine cronologico, 176 prefazioni di circa 150 autori di lingua inglese pro-

venienti dalle isole britanniche e dagli Stati Uniti, dalla *Genesis* di Caedmon (c.a. 675) ai *Poems* di Wilfred Owen (1920). Entro questo "range" sono stati presi in considerazione praticamente tutti gli autori maggiori e molti dei minori, dei quali l'autore ha scelto una o più prefazioni, non sempre delle opere più importanti. Ognuna di queste è commentata da una glossa che colloca scrittore ed opera nel proprio contesto storico. Inoltre, ognuna delle sezioni in cui è divisa l'antologia è preceduta da un saggio che tratteggia le caratteristiche salienti dei periodi in questione.

In una recensione come questa, data la sua necessaria brevità, piuttosto che soffermarsi sugli autori trattati

è preferibile concentrarsi sugli esclusi. Come detto, fra Caedmon ed Owen sono ben poche le mancanze di rilievo, su tutte quelle di Henry James (omissione rimarcata anche dall'autore nella conclusione) e James Hogg, autore che tanta importanza ha avuto per la letteratura scozzese e per lo stesso Gray, basti pensare ad un romanzo come *Poor Things*, che tanto deve al Justified Sinner del "pastore di Ettrick". Il rammarico maggiore è però legato all'esclusione, dovuta a motivi di copyright, della maggior parte degli autori del '900. Grande infatti sarebbe la curiosità di vedere Gray confrontarsi con Joyce, Eliot, Beckett o, più vicino a noi, esponenti della beat generation come Kerouac

e Burroughs, o ancora nomi come Pynchon, Vonnegut e Rushdie, come lui legati profondamente alla corrente del post-modernismo. Data la grande attenzione per la letteratura e la politica del suo paese, però, i nomi di cui si sente maggiormente la mancanza sono quelli dei due scrittori scozzesi più importanti del secolo, vale a dire Hugh MacDiarmid e Lewis Grassie Gibbon.

In chiusura, un breve accenno alle persone che hanno collaborato con Gray alla realizzazione dell'opera. Visto il continuo allungarsi dei tempi di realizzazione, e considerata la necessità di portare a termine l'antologia nel più breve tempo possibile, l'autore ha chiesto aiuto ad

una trentina di amici e colleghi, ognuno dei quali ha realizzato una o più glosse. Tra i nomi coinvolti troviamo alcune delle frequentazioni "storiche" di Gray, come James Kelman, Liz Lochhead, Bernard MacLaverly, Archie Hind, Ian Crichton Smith, Angus Calder e Robert Crawford. Ecco allora che quello che doveva essere il progetto più ambizioso di un singolo autore ha visto la partecipazione di quasi tutti gli esponenti di punta della letteratura e della cultura scozzesi, quasi a dimostrare che, ancora una volta, la scena locale ha i mezzi per confrontarsi con quella inglese o americana, rispetto alle quali ha ormai ben poco da invidiare. ■

**W**ish I Was Here è il quinto di una serie di quindici volumetti – i *pocketbooks* – tanto curati nella veste grafica da presentarsi come piccoli, preziosi oggetti d'arte, ciascuno dedicato ad una particolare visione/rappresentazione della cultura scozzese contemporanea. Frutto di un progetto ideato e per gran parte diretto da Alec Finlay, i *pocketbooks*, tutti pubblicati tra il 2000 e il 2002, rappresentano un'opera di notevole interesse e di ampio respiro: essi raccolgono attorno a diversi nuclei tematici voci, testi, frammenti, immagini, opere grafiche e reperti sonori, scardinando il concetto tradizionale di antologia e le relative, nette separazioni tra generi letterari e diverse modalità di espressione artistica. La scelta minimalista del titolo della serie, il raggruppamento dei testi e delle opere per sequenze tematiche (o "visive" e musicali), il minimo spazio riservato al commento storico e critico, contribuiscono a fare dell'"antologia", così rivisitata, uno strumento duttile ed aperto di rappresentazione e di scoperta (piuttosto che di codificazione e di gerarchizzazione) di una realtà culturale – quella scozzese – circoscritta, eppure infinitamente variegata e modulata. Un progetto che avrebbe sicuramente incontrato il favore – o così ci piace immaginare – di Hugh MacDiarmid, che in una sua celebre poesia aveva rivendicato orgogliosamente la poliedricità del suo paese ("Scotland small? Our multi-form, our infinite Scotland small?") e ne aveva celebrato l'ibridità, non solo introducendo una nuova definizione di *Scottishness*, ma mettendo in discussione lo stesso concetto di nazione, così come si era venuto affermando nel corso del XVIII e XIX secolo, fondato su idee di fissità e monoliticità. La

Kevin MacNeil, Alec Finlay (eds.),  
*Wish I Was Here. A Scottish Multicultural Anthology*,  
Edinburgh, pocketbooks,  
2000, pp. 208

Carla Sassi

Scozia è una "stateless nation", una nazione "anomala" e quindi, per definirla, è necessario riformare la stessa idea di identità nazionale. È ciò che – più o meno consapevolmente – fanno molti intellettuali e scrittori scozzesi nel corso del XX secolo; quello di MacDiarmid non è che il nome più conosciuto.

*Wish I Was Here* si colloca in questo dibattito, anche se qui la sfida alle idee tradizionali di identità nazionale (e di identità in genere) si fa più radicale e decisamente consapevole, come avviene in tanta letteratura scozzese contemporanea, e come viene puntualmente annunciato dai curatori nella scarna introduzione all'antologia:

This is a book about identity, only more so. 'The greatest thing in the world,' wrote Michel de Montaigne, 'is to know how to be oneself.' Each of the writers in this book has their own special reasons for exploring aspects of identity (personal, cultural, ethnic, national, etc.) and each of them does so in their own unique tantalising fashion, all the while manipulating their language(s) in appropriately diverse ways. (p.15).

Come suggerisce il titolo stesso del volume, l'idea di *Scottishness* è in primo luogo un *desiderio* di appartenenza al paese in cui si è nati, o in cui si è emigrati per libera scelta o costretti da guerre, povertà, persecuzioni politiche o religiose; un desiderio che confligge sempre con la realtà circostante (spesso esclusiva o apertamente ostile) e con la storia individuale (fatta di minute o grandi dislocazioni, di fughe e di rientri), e che è quindi destinato a rimanere insoddisfatto. Eppure il desiderio è forte, a tratti struggente, ed è ciò che lega fra di loro le poesie, le testimonianze, le voci e le immagini raccolte in questa antologia. Ci sono molte Scozie – ci ricordano i curatori – tante quante sono le storie individuali degli abitanti di questo paese, ed ognuna ha il suo valore, ognuna contribuisce a costruire quel ritratto poliedrico, in continuo divenire, che è ogni nazione. Uno dei pregi dell'antologia (e dell'intera collana) è proprio quello di articolare su di un piano squisitamente letterario quella sfida all'idea storica di nazione avanzata nell'ultimo decennio da teorici quali Benedict Anderson e Homi Bhabha, e che in Scozia (è bene sottolinearlo) è anche frutto di un lungo e sofferto dibattito interno, di un continuo interrogarsi su come si possa definire la scozzesità (e se abbia senso farlo) in epoca (post-)moderna. Forse nessuna nazione nel mondo occidentale come la Scozia è giunta a relativizzare tanto drasticamente il concetto di identità nazionale, pur confermandone (paradossalmente) la centrale importanza nell'immaginario collettivo.

La raccolta è strutturata in sei sequenze tematiche di brevi testi



poetici, intercalate da altrettante sequenze di foto-ritratto degli autori, eseguite da sei diversi artisti. La scelta degli autori (ventisei in tutto) è indubbiamente interessante: i curatori, infatti, evitano di creare un "ghetto", sul modello di tante antologie che privilegiano uno o più gruppi etnici, per assemblare invece autori dai più diversi background, che narrano sé stessi ed il loro senso di (*un*)belonging, le tensioni che li oppongono, le emozioni che li legano alla terra che abitano. Troviamo Jackie Kay, scrittrice afro-scozzese nata a Glasgow, la cui appartenenza al luogo in cui è cresciuta è negata dal passante che la interroga sospettoso in "In My Country" (p.78): "Where do you come from?/Here,' I said, 'Here. These parts.'" Ma troviamo anche poeti gaelici scozzesi, eredi di una storia di marginalizzazione ed oppressione che ancora echeggia nella loro opera, assieme ad un senso di *inbetweenness*, di dolorosa sospensione tra due lingue e due culture aspramente contrapposte. Come testimonia "an tùr caillte/the lost tower" (pp.64-65) di Aonghas MacNeacail (poeta bilingue nativo di Skye):

swimming in the clangorous mud  
between the roots of my two languages  
the one that is red  
sprinting swift lightnings through my veins  
and the other  
alien, indifferent, familiar  
wrapped around my skin like prison  
clothes [...]

La poesia di Christopher Whyte, anche questa in gaelico e con testo inglese a fronte, articola una posizione simile e al contempo diversa: uno dei pochi poeti scozzesi ad aver scelto di scrivere in gaelico pur non essendo madrelingua (un altro esempio è quello offerto da Meg Bateman, anch'essa inclusa nell'antologia), Whyte si configura come un "intruso" in una lingua che non gli appartiene, che pure egli sa di contribuire ad arricchire nel momento esatto in cui la piega a dire la sua estranea esperienza. In "An Daolag Shionach/The Chinese Beetle" (pp. 76-77) il poeta si identifica nel misterioso baco che si annida nelle mele predilette dagli imperatori dell'antica Cina e che conferisce loro, nel momento stesso in cui le abbandona, l'esotica ed inconfondibile fragranza per cui questi rari frutti sono ricercati. Uno dei tanti autori che in *Wish I Was Here* rappresentano la grande (e crescente) comunità asiatica scozzese, Hami Shadi, nato in Pakistan e cresciuto a Glasgow, testimonia la chiusura razzista nei suoi confronti, ora con rabbia,

ora con amara ironia, come in "For Starters" (p.132):

Love  
Indian, Chinese  
And Italian too.

Race is  
Not an issue  
With me

So long as  
The service  
And food

Are good.

Suhayl Saadi, anch'egli cresciuto a Glasgow da genitori pakistani, sembra invece muoversi tra le due identità con più agio, con maggiore consapevolezza della forza rappresentata dal suo non appartenere interamente a nessun luogo. L'esperienza dell'esclusione ritorna, tuttavia, nel suo "Bhangra!" (pp.144-145), e contrassegna anche le poesie di Bashabi Fraser, nata nel West Bengal ed oggi residente a Edimburgo, i versi di Irfan Merchant, di discendenza indiana, cresciuto nella cittadina scozzese di Ayr, di Shampa Ray, indiana di nascita ed scozzese d'adozione, e di Gerry Singh, la cui identità scozzese – nelle sue parole – è "deeply hidden within" mentre le sue radici indiane appaiono "painted on my face". Due poeti, Christine De Luca e Alan Robert Jamieson, nativi delle Shetland ed entrambi residenti a Edimburgo, scrivono nella lingua delle loro isole – anticamente colonizzate dai norvegesi, poi dagli scozzesi – una lingua creolizzata, che porta in sé parole e suoni dell'Old Norse e dello Scots. È forse Jamieson ad accentuare maggiormente la distanza che separa le sue isole native da Edimburgo: le brevi note storico-culturali che accompagnano le sue poesie ci riconducono ad un mondo altro, remoto nel tempo e nello spazio, mentre la traduzione dei versi shetlandici in prosa inglese (così come il glossario a piè di pagina nelle poesie della De Luca) creano un ulteriore effetto di allontanamento. Ma anche queste poesie, come le altre incluse nel volumetto, nel momento stesso in cui articolano la distanza, la separazione, la tensione, evocano anche l'ideale appartenenza ad una comunità. Il mare che divide le isole dalla terraferma diventa anche, in "Sea-Faring" di Jamieson (pp.94-95), mezzo di unione e trasmissione: "Du spits ida oshin/an a drap myght rekk Æshnis./Bit hoiest du a sæl/du gjings quhar du will/tæ njoo fun laand." ("If

you spit in the ocean, that drop might reach the nearest shore./But hoist a sail, and you go where you please, to new found land.").

È una testimonianza commovente, in prosa – un vero atto di fede – a chiudere l'antologia: "And My Fate Was Scotland" di Leila Aboulela (pp. 177-181), giovane scrittrice sudanese, trasferitasi in Scozia con la famiglia alla fine degli anni '80. Aboulela è di fede islamica e, nel raccontare il dolore e la fatica di chi deve adattarsi ad una cultura e ad un luogo così diversi da quelli nativi, spiega di avere trovato uno sbocco alla nostalgia, un sentimento di pacificazione con la sua nuova patria grazie all'accettazione del principio secondo cui "everything coming against our desires is only coming by our Lord's will" (p.181). Il percorso umano e religioso di Aboulela è paragonabile a quello, umano e laico, di altri autori dell'antologia: la dislocazione, piccola o grande, cercata o imposta, segna indelebilmente chi la sperimenta, ma rappresenta anche – nel momento in cui viene accettata – una grande forza ed una grande ricchezza.

Le sei sequenze di foto integrano magnificamente le voci che si raccontano, gettando uno sguardo esterno sugli auto-ritratti dei poeti: sono immagini molto belle che indagano – così come fanno i testi – la complessa e stratificata identità degli autori. Correda la raccolta un mini-CD, che riporta tre "reperti sonori", tre registrazioni "live" delle voci di tre autori che leggono tre delle poesie incluse nella raccolta. Come spiega la curatrice del progetto sonoro, Zoë Irvine, lo scopo è quello di offrire un ritratto sonoro degli autori, di cogliere l'unicità della loro voce e della loro esperienza nel luogo e nel tempo della performance:

Recorded out in the 'real world', not a recording studio, these are voices embedded in the acoustic environment that they inhabit. Listening to these voices, to what they say and the specific texture and the substance of the words, we hear the desire to speak evoked in the speaking. This audio work aims to create a sense of place, the place of the recording and the place that is the individual voice and experience. (p.208)

*Wish I Was Here* è un affascinante mosaico, il cui incanto risiede precipuamente nell'apparente casualità e nella sorprendente polifonia della sua costruzione; è un tessuto "tridimensionale" di voci che dicono di sé e, dicendo di sé, dicono la Scozia. ■

Edwin Morgan vive a Glasgow, in Scozia. È stato professore universitario di letteratura inglese, traduttore, saggista ed è tuttora uno dei maggiori poeti contemporanei. La sua opera è caratterizzata da un'estrema varietà di stili e metodi poetici, che vanno dall'epica anglosassone alla poesia concreta, dalla descrizione dei sobborghi di Glasgow a quella degli abitanti di Saturno. La produzione di Morgan, che va dagli anni cinquanta ad oggi, è stata finora soltanto scalfita dall'attenzione di studiosi e critici, concretizzandosi prevalentemente in articoli, saggi e pubblicazioni brevi o raccolte di studi specifici. Il libro di Colin Nicholson è in effetti il primo lavoro, organico e monografico, completamente dedicato all'analisi approfondita dell'opera del poeta di Glasgow.

Professore di letteratura inglese all'università di Edimburgo e autore di studi e saggi sulla poesia settecentesca, moderna e post-coloniale, Nicholson si era già confrontato con Edwin Morgan nel 1992, in un breve saggio-intervista incluso in *Poem, Purpose and Place: Shaping Identity in Contemporary Scottish Verse* (Edinburgh, Polygon). A distanza di dieci anni, *Inventions of Modernity* riprende la linea d'analisi del '92, ampliandola in maniera sistematica per trovare quella continuità di intenti, quel filo rosso in grado di percorrere e unificare l'estrema varietà dell'opera di Morgan.

Nicholson individua questa istanza unificante nello slancio essenzialmente politico che pervade tutta la poetica morganiana: "within an older, broader notion of politics as the space where individuals realise their nature as rational, sentient beings, Morgan's literary criticism assumes socially active reference and his poetry articulates a kaleidoscope of perceptions to speak a living here and now both publicly and privately inflected" (pp. 4-5). L'opera di Morgan è quindi politica perché riesce a parlare della società in maniera schietta e diretta, coinvolgendo attivamente il lettore in un mondo, quello poetico, che è specchio e critica del mondo reale, moderno, quotidiano.

Il libro analizza meticolosamente ogni periodo dell'opera di Morgan, tessendo una fitta trama di relazioni, collegamenti e rimandi a personalità dalla forte connotazione politica e sociale, tra cui MacDiarmid, Majakovskij, Platone, Montale, che hanno avuto un ruolo fondamentale nel delineamento dell'incisività poetica morganiana.

L'uso dello Scots e l'alternanza tra epicità e sperimentalismo vengono utilizzate da Morgan, fin dagli anni '50,

Colin Nicholson,  
*Edwin Morgan: Inventions  
of Modernity*,  
Manchester,  
Manchester University  
Press, 2002, pp. 216

Sauro Fabi

come mezzi per affrontare in modo completamente nuovo il rapporto tra lettore e poeta, per reimpostare una condizione di coinvolgimento della poesia nella vita reale che sembrava essersi persa nell'intellettualismo modernista di Pound, Eliot e Yeats. La ricerca dell'energia, della potenza insita nell'oralità, marca fin dall'inizio l'opera di Morgan e consente al poeta di dare voce, una voce chiara e forte, a tutti gli aspetti della contemporaneità: "the world, history, society, everything in it" (p. 88). La poesia concreta degli anni '60, gli esperimenti di poesia fotografica, l'ironia che permea alcune poesie fino a sfiorare il puro *divertissement*, sono interpretati da Nicholson come efficaci strategie di avvicinamento verso le vere pulsazioni che ritmano la modernità, così come le ambientazioni/metafore fantascientifiche e i riferimenti a televisione e a realtà virtuali. Strategie che riescono a coinvolgere il pubblico, rendendolo parte attiva dell'esperienza poetica che viene perciò pluralizzata (p. 134) e, quindi, democraticizzata. Nicholson vede quindi la poetica morganiana come uno studio sul valore del cambiamento e sulle possibili metamorfosi dei vari tipi di sistemi dominanti (p. 160), nel tentativo quasi gramsciano di far passare il lettore (e quindi la società) da uno stato di passività quasi ectoplasmatica a un ruolo attivo, consapevole, critico (p. 184).

Nicholson inizia la sua riflessione prendendo in esame il dibattito poetico e politico che, a partire dagli anni quaranta, iniziò a scuotere l'ambiente letterario scozzese grazie alle istanze di rinnovamento del movimento "New Apocalypse" e all'impeto iconoclasta di Hugh MacDiarmid. Il fulcro del dibattito, ovvero la ricerca di un linguaggio poetico moderno e socialmente incisivo, capace di essere tipicamente scozzese ma anche universalmente rilevante, viene utilizzato come sfondo e, allo stesso tempo, come chiave di lettura di alcune composizioni lunghe della prima produzione poetica di Morgan, in particolare "The Vision of Cathkin Braes" e "Whittrick".

L'analisi si sposta quindi dalla Scozia alla Russia di Majakovskij, per il quale la rilevanza sociale e politica della poesia era un obbligo, oltre che una scelta. Il poeta russo, riuscendo a coniugare le esigenze di propaganda comunista con la creazione di una poesia genuinamente ispirata, mai banale o pedante e dalla forte valenza sperimentale, costituisce un punto di riferimento molto importante per l'opera di Morgan. Nicholson si sofferma su *Sovpoems* (Worcester, Migrant Press, 1961) e *Wi the Haill Voice* (Oxford, Carcanet Press, 1972) per approfondire l'affinità tra i due poeti, fornendo nuovi e significativi spunti sull'uso del linguaggio poetico (sia esso dialettale, istituzionale o sperimentale) nello sviluppo di riflessioni efficaci e profondamente radicate nella realtà quotidiana e contemporanea, senza tralasciarne gli aspetti più dolorosi e problematici. È da questo momento che Morgan acquisisce quella padronanza di stile, linguaggi e registri che lo metterà in grado di affrontare direttamente tutte le problematiche legate all'uomo e alla sua condizione nella realtà sociale contemporanea. Una condizione tanto multiforme quanto la varietà di approcci poetici utilizzata dallo scrittore scozzese in opere fondamentali come *The Second Life* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1968), *From Glasgow to Saturn* (Cheadle, Carcanet Press, 1972) e *The New Divan* (Manchester, Carcanet New Press, 1977).

Nicholson prende quindi in esame le concezioni politiche di Bachtin e Platone, utilizzandole come pietre di paragone per l'analisi della poesia fantascientifica di Morgan, in particolare "Memories of Earth" e *Sonnets from Scotland* (Glasgow, Mariscat Press, 1984). Il cambio del punto di vista e l'apparente allontanamento dalla realtà, impliciti in questo genere poetico, sono visti come strategie per affrontare alcune problematiche cruciali con il valore aggiunto della lucidità di chi osserva da una certa distanza, sia spaziale che temporale. In questo modo, Morgan ha la possibilità di ampliare le sue prospettive di analisi, riflettendo sul senso dell'evoluzione umana e sul significato delle istituzioni e dei sistemi di organizzazione di cui il genere umano ha saputo dotarsi, senza tralasciare casi specifici come il dibattito politico sull'indipendenza della Scozia.

L'ultima parte del saggio sottolinea come il coinvolgimento politico e sociale che permea la poesia di Morgan non si attenni negli ultimi lavori del poeta, ancora poco studiati dai critici. Nella produzione poetica

compresa tra *From the Video Box* (Glasgow, Mariscat Press, 1986) a *Demon* (Glasgow, Mariscat Press, 1999), Morgan rimane infatti un eccezionale osservatore di tutti i fenomeni che hanno agitato gli ultimi 20 anni, dal crescente potere della televisione alle prospettive politiche scaturite dal crollo del comunismo, dalla realtà virtuale all'analisi dei cambiamenti nelle priorità culturali alla fine del ventesimo secolo.

A impreziosire il lavoro di Nicholson, la pubblicazione di una sequenza di poesie inedite intitolata "Pieces of Me", in cui Morgan ribadisce il legame biunivoco esistente tra poeta e mondo ripercorrendo la sua vita in dieci tappe corrispondenti ad altrettanti luoghi geografici. Una composizione allo stesso tempo sociale, incisiva e delicatamente intimista.

*Inventions of Modernity* si distingue per la particolare scelta delle poesie approfondite. Nicholson supporta la sua analisi utilizzando alcuni tra i componimenti morganiani meno abitualmente studiati dalla critica ("An Alphabet of Goddesses"), riservando soltanto alcune righe a poesie che sono state spesso al centro di studi e saggi pubblicati negli anni preceden-

ti ("Message Clear", "The Second Life", "In Sobieski's Shield", "Stobhill", "The Unspoken", "The First Men On Mercury"). Questa scelta rende giustizia al valore e alla ricchezza poetica di alcune composizioni finora soltanto sfiorate dalla critica, contribuendo a sottolineare l'effettiva completezza e compattezza dell'opera dello scrittore scozzese. Tuttavia, data l'originalità della linea d'analisi intrapresa da Nicholson, l'approfondimento delle composizioni morganiane più famose avrebbe sicuramente potuto fornire ulteriori spunti di riflessione tutt'altro che superflui o scontati. La comunicatività dell'arte poetica, le relazioni tra sperimentazione poetica e denuncia, il valore e le problematiche legate al cambiamento e alla metamorfosi, il ruolo stesso del poeta rispetto al proprio pubblico sono questioni di cruciale valenza socio-politica che trovano uno spazio molto ristretto nella riflessione critica di Nicholson, che spesso sembra quasi perdersi in una trama eccezionalmente fitta di citazioni e riferimenti ai più influenti pensatori e teorici socio-politici di ogni tempo. D'altra parte, l'estrema ricchezza di fonti e rimandi costitui-

sce una preziosa miniera di spunti e riflessioni, che fanno del saggio di Nicholson un importante punto di riferimento, rivolto più allo studioso o al critico che al neofita dell'opera di Morgan.

Nonostante gli eccessi di accademismo, *Inventions of Modernity* è un saggio innovativo e fortemente originale, che prende in considerazione una produzione poetica estesa in un arco di tempo di più di cinquanta anni, approfondendone le tappe fondamentali e fornendo spunti interpretativi dettagliati e convincenti, mai facili o scontati, dai quali emerge una volta per tutte l'assoluta compattezza di un'opera, quella di Edwin Morgan, che fa leva sulla sua estrema varietà per proporre una nuova consapevolezza della società e del rapporto tra poeta e lettore, nonché un messaggio di apertura critica verso il valore politico e universale del cambiamento: "Morgan's development of an essentially political poetics of subjectivity through a carnival of scripted speech and interactive story seems endlessly renewable and plausibly humane; its only unthinkable thought being the absence of alternatives" (p. 193). ■

La nuova edizione delle *Poesie di Ossian* di Cesarotti, completa del testo e delle note originali, curata da Enrico Mattioda per i tipi della Salerno editrice, ci offre un'ottimo pretesto per rivisitare la questione ossianica e per segnalare all'attenzione degli studiosi interessati alcune delle opere/edizioni critiche che, nell'ultimo decennio, hanno contribuito ad una rilettura dell'opera di Macpherson, svelandone la complessità e la centralità nella storia culturale e letteraria della Gran Bretagna.

La prima ri-edizione completa dell'opera di Cesarotti dopo cento anni, è di per sé un evento che merita un segno di riconoscimento: oltre a riportare all'attenzione del pubblico un piccolo capolavoro che ebbe moltissimo successo e che finì per influenzare – come è noto – il gusto europeo persino in misura maggiore del testo di Macpherson, essa ha sicuramente molti pregi, tra questi quello di aggiornare la complessa questione ossianica, riferendone – seppure in maniera succinta – gli sviluppi più recenti. L'introduzione e la nota bibliografica di Mattioda hanno, infatti, sicuramente il merito di contribuire a porre a confronto quelle che sono divenute due prospettive criti-

#### LA QUESTIONE OSSIANICA RIVISITATA

Melchiorre Cesarotti,  
*Poesie di Ossian*, a cura di  
Enrico Mattioda, Roma,  
Salerno editrice, 2000,  
pp. 946

Howard Gaskill (ed.),  
*The Poems of Ossian and  
Related Works*, Edinburgh  
University Press, 1996,  
pp. 480

Howard Gaskill (ed.),  
*Ossian Revisited*,  
Edinburgh University  
Press, 1991, pp. 252

Fiona J. Stafford,  
*The Sublime Savage. A  
Study of James Macpherson  
and The Poems of Ossian*,  
Edinburgh University  
Press, 1988, pp. 192

Carla Sassi

che separate ed indipendenti, quando le traduzioni di Cesarotti – come era ovvio che succedesse – hanno assunto vita propria, sganciandosi da quell'originale che tanto aveva affascinato l'abate padovano, e diventando un fenomeno a sé. D'altronde, uno dei motivi di grande interesse dei testi ossianici è proprio questa camaleontica qualità, questa capacità di adattarsi ai gusti dei diversi paesi europei del tardo '700 e di buona parte dell' '800; oltre all'adattamento di Cesarotti vale la pena ricordare, in questa sede, almeno l'interpretazione in chiave eroica e "militare" dei dipinti ispirati ad *Ossian* che Napoleone commissionò, oggi conservati nella Malmaison, in netto contrasto con la vena malinconica e nostalgica dei testi di Macpherson. Non è azzardato sostenere che pochi testi nella storia della letteratura hanno invitato tanti atti di "appropriazione" e seguito sorti critiche così diverse come i poemi ossianici.

Cesarotti – come altri lettori europei – ignora le vicende relative all'accusa di plagio, che tanto pesarono sulla sua fortuna critica in Scozia ed ancor più in Inghilterra. In una delle sue "Osservazioni" egli avalla l'"autenticità" dell'opera, cogliendone

al contempo uno dei motivi – strutturali e tematici – di maggiore fascino:

Ossian non è solo poeta, ma uno dei principali attori del suo soggetto. Ciò mette nelle sue narrazioni un calore ed un interesse che non può trovarsi nell'opere di altri poeti, per quanto eccellenti essi sieno. Alla descrizione delle sue prodezze giovanili egli fa sempre succedere la commiserazione dell'infelice stato della sua vecchiezza: e questo contrasto patetico fa un massimo effetto. (p.872)

D'altro canto Cesarotti si era dimostrato molto preoccupato di interpretare l'originale al meglio, ed era molto consapevole del difficile e nobile compito affidato al traduttore, spesso ingiustamente giudicato

...dal volgo letterario; il quale suol mettergli sempre al di sotto, non dirò dei geni originali, che ciò è ben giusto, ma anche degli scrittori mediocri, i quali si credono originali, perché il loro nome campeggia solo nel frontespizio di un libro... (p.9)

E se dei lettori lo accusano di non essere abbastanza "esatto" nel tradurre, "altri per avventura avrebbero voluto ch'io mi fossi scordato affatto che Ossian fosse caledonio e che lo avessi sfigurato per farlo italiano" (p.8). Cesarotti coglie molto della specificità dell'Omero celtico, che egli contrappone a quello inglese, Pope, non solo in termini di stile e sensibilità ("Ossian è il genio della natura selvaggia: i suoi poemi assomigliano ai boschi sacri degli antichi suoi Celti" p.18), ma anche in termini di appartenenza ad una diversa ed antica tradizione ("Ora bisogna mettersi seriamente nello spirito che il canto appreso i Celti era tutto e che nulla si faceva senza il canto..." p.861). Se Cesarotti ignora la complessità del background politico e culturale dell'opera di Macpherson, dimostra di saper cogliere, almeno in parte, l'orgogliosa asserzione di indipendenza e persino di "superiorità" dell'antica tradizione bardica e celtica avanzata da James Macpherson, scozzese gaelico nato a Badenoch nel 1732, nel cuore di quelle Highlands celtofone che tanta preoccupazione avevano destato nel governo centrale britannico con le ribellioni giacobite del '15 e del '45.

Ad ignorare questa complessità, a dire il vero, sono stati in molti, e sicuramente con meno scuse di quante ne potesse accampare l'abate padovano: fu, infatti, proprio la critica inglese ad accusare ingiustamente l'autore di avere prodotto un *literary hoax* (ricordia-

mo l'aspra contesa con Johnson) e, nei secoli successivi, a relegarlo ai margini della tradizione letteraria britannica. Sul personaggio di Macpherson aleggia ancora oggi, nel suo paese nativo, l'aura dell'impostore. In questo senso la biografia letteraria del "Bardo di Badenoch" di Fiona Stafford, *The Sublime Savage*, è uno dei più importanti contributi alla rilettura di questo autore, giacché offre una puntuale contestualizzazione della sua opera e della sua esperienza di scrittore e studioso. Viene ricostruita la sua infanzia a Badenoch, i suoi contatti con una tradizione orale in lingua gaelica ancora viva presso le popolazioni di quest'area, l'influsso che sicuramente ebbe sulla sua sensibilità il drammatico svilupparsi della seconda ribellione giacobita e la sua feroce repressione da parte delle truppe governative, che qui ebbe il suo epicentro. Viene attentamente descritta la sua esperienza di studente universitario ad Aberdeen, allora prestigioso centro di studi classici e filosofici, dove entrò in contatto con studiosi della levatura di Thomas Reid e Thomas Blackwell, le cui lezioni sulla poesia di Omero e l'antica Grecia lasciarono, con tutta probabilità, un'impronta indelebile nel giovane autore. Viene ricordata anche l'intensa attività di studioso e di collezionista di manoscritti medievali (è a Macpherson che si devono la conservazione di innumerevoli documenti, letterari e non, che attestano l'esistenza di una tradizione scritta in lingua gaelica, a fianco di quella orale), oltre a quella – ad essa collegata – creativa. Di particolare interesse i due capitoli conclusivi, dove la studiosa affronta la complessa storia della ricezione dei testi ossianici e traccia la visione della Scozia celtica di Macpherson, così come si desume dai *Poems of Ossian*, e dagli scritti storici, cui egli si dedicò negli ultimi anni della sua vita. Si delinea così un autore molto più articolato ed interessante di quello che la tradizione critica anglocentrica ci ha consegnato: colto (uno dei pochi madrelingua del periodo a saper leggere e scrivere in gaelico), profondamente legato alla cultura illuminista del '700 scozzese, e soprattutto collocato fra due culture, due lingue, un *in-between*, come diremmo oggi, citando Homi Bhabha. La profonda tensione che divide drammaticamente i mondi di Macpherson (ricordiamo che le ribellioni giacobite si configurano a tutti gli effetti come una guerra civile, che vede gli scozzesi delle Lowlands combattere, nelle truppe governative, contro i clan filo-Stuart delle Highlands) si riflette inevitabilmente nella sua opera. La scelta di "trascrivere" testi

orali per garantirne la sopravvivenza, l'operazione stessa di riscoperta e rivalutazione dell'antica cultura celtica (che, in un contesto britannico e moderno, non poteva non passare attraverso il testo scritto) non possono essere considerate casuali, un mero capriccio od un *divertissement*; esse rappresentano, a tutti gli effetti, una "linea di resistenza", una risposta alla sistematica repressione della cultura e della lingua gaeliche messa in atto dal governo britannico successivamente alla seconda ribellione giacobita. Né può essere un caso che – ad esempio – i *Fragments of Ancient Poetry* inizino con una citazione dai *Pharsalia* di Lucano, poema tutto dedicato alla guerra civile (un indiretto riferimento alla guerra civile che aveva recentemente insanguinato la Scozia), né che la raccolta di frammenti rappresenti l'elegia di un mondo antico sull'orlo dell'estinzione, quel mondo celtico in cui Macpherson era nato ed in cui scelse – quando venne il momento – di morire.

Dalla raccolta di saggi, *Ossian Revisited*, curata da Howard Gaskill emergono con chiarezza i contorni ideologici dell'operazione di Macpherson, ed anche quelli della reazione dei suoi oppositori. Basti pensare a Johnson (la cui principale preoccupazione era di dimostrare che la cultura gaelica non possedeva una tradizione scritta antica ed era quindi, a tutti gli effetti, inferiore a quella "anglo-sassone") e a Matthew Arnold che, nel secolo successivo, partendo ironicamente proprio da Ossian, diede il via ad una sistematica denigrazione delle culture celtiche (ivi inclusa l'irlandese), "dimostrando" il primato dell'anglo-sassone. È facile rintracciare nelle numerose opposizioni binarie che dominano il linguaggio di Arnold le stesse opposizioni che distinguono – nel secolo imperiale – l'inglese dall'Altro: razionale e vincente il primo, sensibile, passionale e perdente il secondo.

I saggi – volti a ricontestualizzare Macpherson nel panorama letterario britannico tra '700 e '800 – hanno il pregio di mettere in luce in maniera ricca ed articolata la problematicità dell'opera di Macpherson, testimoniata in parte dalla contraddittorietà della sua ricezione: accusato di plagio e quindi criticato da studiosi e scrittori (Wordsworth è uno degli esempi più celebri presi in considerazione) rimane un autore estremamente popolare, il cui influsso (spesso non riconosciuto) sulla letteratura britannica si protrae sino agli inizi del '900. Da un lato la sua opera è volta a garantire ai Celti una posizione di rispetto nel nuovo "nationless state"

che è la Gran Bretagna, dall'altro, inconsapevolmente, inventa il "celtismo", ovvero il mito di una cultura "selvaggia", dominata dalla malinconia delle nebbiose brughiere del nord. Verrà criticato non solo dagli inglesi per la questione del "plagio", ma anche dagli irlandesi, che si indignarono al suo tentativo di dimostrare che i Gaelici di Scozia erano una popolazione autoctona (erano in realtà migrati dalla vicina Irlanda nel V secolo), e dagli stessi scozzesi, che nel XX secolo, nella loro reazione all'imperante anglocentrismo, rifiutarono quelle visioni della Scozia che erano frutto di un processo di marginalizzazione ed esoticizzazione, tra queste, prima fra tutte, la Scozia celtica di Ossian.

Infine, va ricordata la recente edizione critica dei *Poems* a cura dello stesso Howard Gaskill, che permette al lettore moderno di avventurarsi, anche grazie ad un ricco apparato di note, nel vasto e complesso mondo di Ossian. Se molti degli scritti di Macpherson oggi risultano poco leggibili, e distanti dalla sensibilità contemporanea, altri rivelano una modernità sorprendente. È il caso dei *Fragments*, scritti in una "poesia in prosa", scarna e ripetitiva, che riporta le voci flebili di eroi senza volto e che narra il dolore di un vecchio solo e cieco, senza più discendenti – Ossian – simbolo dolente di un intero mondo ormai sull'orlo dell'estinzione. Anche il paesaggio su cui i personaggi si muovono è un paesaggio vago, remo-

to, evocato nella sua vuota aridità, nell'assenza di luce, terrena o divina. I *Fragments*, forse più di ogni altro testo ossianico, rivelano al lettore moderno tutto il fascino di un'opera liminale, collocata in un punto di confluenza e di forte tensione; in un certo senso non stupisce che essa sia stata misconosciuta così a lungo, per essere riscattata solo oggi, in un presente postmoderno e postcoloniale, che riconosce nell'*in-betweenness*, e nel (presunto) "plagio" un motivo di attrazione più che di denigrazione. È, infatti, solo l'esistenza di un "terzo spazio", così come è stato definito da Homi Bhabha, che ci permette di collocare e spiegare adeguatamente e di apprezzare pienamente la ricchezza di un "fenomeno" come Macpherson. ■

O biettivo di questo agile e ben documentato volume è quello di avvicinare il lettore alla conoscenza di una tradizione culturale e letteraria ricca di fascino e complessità che stenta ancora a trovare un adeguato riconoscimento non solo presso il grande pubblico ma anche negli ambienti accademici, a dispetto della mutata situazione politica (la restaurazione del Parlamento a Edimburgo), del recente successo internazionale di autori come Irvine Welsh e Alan Warner, per tacere la popolarità planetaria dell'impavido Mel Gibson firmatario del colossale *Braveheart*.

Attraverso la rilettura delle opere di James Macpherson e Walter Scott, emblemi dell'idea di *Scottishness* e la rivalutazione di Lorna Moon e Catherine Carswell, esponenti di spicco del Rinascimento scozzese e del nazionalismo del XX secolo che si pose in atteggiamento di aperta polemica con l'*establishment* scozzese in quanto collusivo nell'opera di soffocamento della tradizione celtica, la più autentica della nazione, Carla Sassi in un'indagine che copre tre secoli di storia culturale, mette a fuoco alcune problematiche centrali alla prospettiva post-coloniale: il rapporto periferia/centro, la costruzione dell'identità nazionale, la dislocazione e infine il dilemma linguistico.

L'assunzione di un approccio critico post-coloniale scaturisce dalla constatazione che troppo a lungo è prevalsa la tendenza ad assimilare i testi scozzesi alla letteratura inglese secondo una consuetudine accademica che sotto tale etichetta ancora oggi raccoglie le tradizioni inglesi e irlandesi. Tale prospettiva, sacrifican-

Carla Sassi, *Imagined Scotlands. Saggi sulla letteratura scozzese*, Trieste, Parnaso, 2002, pp. 137

Michela Vanon Alliata

do la specificità scozzese, ha incoraggiato una visione parziale che ha portato all'esclusione o alla marginalizzazione di autori ritenuti minori in quanto non conformi alla tradizione del centro.

A differenza di altre letterature in lingua inglese legittimate da uno status autonomo, in *primis* l'Irlanda che ha trovato una quasi immediata collocazione in ambito post-coloniale, e ciò a dispetto della presenza di una borghesia anglofila, desiderosa di servire l'Impero e del fatto anche gli irlandesi emigrati nelle colonie innescarono a loro volta un processo di marginalizzazione e persecuzione dei nativi, il cammino della Scozia verso l'affrancamento da una prospettiva anglocentrica è stato lungo e faticoso.

La resistenza di alcuni critici ad includere la Scozia nel canone post-coloniale deriva dal fatto che gli scozzesi non si distinsero dagli altri colonizzatori europei per l'effefferatezza sui nativi, per l'ideologia di superiorità della razza bianca e per l'opera di evangelizzazione dei missionari della Church of Scotland in molte regioni dell'Impero. Tuttavia, ed è questa la tesi portante del libro, è innegabile che lo scozzese sia stato dal 1707 (data che segna l'Unione dei

Parlamenti) sino alla metà del Novecento, al pari di tanti altri paesi delle ex-colonie, "un soggetto dislocato sia egli emigrante o rispettato professionista". La dislocazione che interessò sia gli Highlanders celtofonici evacuati nel corso delle *Clearances*, che gli abitanti delle Lowlands, fu un'esperienza traumatica responsabile di una forte crisi identitaria. L'esperienza dello sradicamento fu più violenta per i *crofter* delle Highlands perché in quel caso si trattò di una dislocazione linguistica oltre che fisica e culturale. A partire dal Settecento la letteratura esprime questa crisi identitaria nella dialettica tra passato (scozzese) e presente (britannico) e può essere letta come un atto di sopravvivenza, la risposta di una cultura violata e votata ad una nuova condizione periferica.

Questo atteggiamento fu in seguito assunto dai nazionalisti che si ribellarono alla rappresentazione sentimentale e esoticizzante delle Highlands di tanta letteratura ottocentesca incarnata da Macpherson e Scott, principali artefici di quella visione romantica della Scozia che tanta fortuna aveva incontrato in Inghilterra e all'estero. Un impulso riformatore che ebbe esiti iconoclasti e che nella rottura con la visione anglocentrica anticipò la Scozia odierna, sempre meno marginale nella politica culturale e sempre più impegnata a rileggere la sua tradizione, a ricostruire la propria identità intesa come entità fluida e prismatica in grado di accogliere in sé le varietà storiche e geografiche della lingua e della cultura scozzesi e le infinite intersezioni con altre lingue e culture. ■



Sono ancora le inquietudini e i problemi esistenziali femminili gli elementi protagonisti dell'ultimo romanzo di Alan Warner *The Sopranos*, pubblicato in Italia da Guanda (*Le Soprano*). Se in *Morvern Callar* (*Rave Girl* nell'edizione italiana) e *These Demented Lands* le vicende ruotavano intorno alla voglia di indipendenza e di libertà della poco più che ventenne Morvern, in *The Sopranos* si narra la giornata particolare di un gruppo di adolescenti che si accingono a diventare adulte.

Orla, Kyla, Chell, Fionnula e Manda sono cinque soprano del coro della scuola cattolica "Our Lady of Perpetual Succour School for Girls", che partecipa ad un concorso nazionale di canto, con tanto di diretta tv, che si svolge ad Edimburgo. Durante il viaggio e le "scorribande" per la capitale scozzese vengono fuori i loro particolari drammi, i loro diversi desideri, le loro più svariate passioni, ma anche la comune voglia di vivere pienamente quel giorno di evasione dalla tetra e vincolante realtà di provincia (in questo caso la realtà di Oban, che l'autore evita di citare ma gli indizi, così come nel caso di Edimburgo, ci conducono a essa). Dopo il ritorno a casa, tra inevitabili espulsioni dal coro, amicizie che si consolidano o indeboliscono, amori impossibili che iniziano, le soprano sono pronte a divertirsi tutta la notte ed iniziare un nuovo giorno da passare insieme e da vivere intensamente, lasciandosi i problemi alle spalle e non pensando alle incertezze del futuro.

Con una scrittura molto sciolta e scorrevole anche nella grafia, Warner riesce a penetrare senza difficoltà nel cervello e nel cuore delle giovani ragazze, insofferenti delle ristrettezze

Alan Warner,  
*The Sopranos*, London,  
Vintage, 1999, pp. 324  
(Ed. it. *Le soprano*,  
Parma, Guanda, 2000,  
pp. 325)

Sandro De Paoli

mentali e culturali della cittadina di provincia, continuando a rimarcare tale aspetto in questo lavoro sulla scia della sua opera prima, tanto più che l'autore si diverte in *The Sopranos* a menzionare la stessa Morvern Callar, che in pratica subisce l'identico soffocamento ambientale patito dalle coriste. Ma la componente maggiormente repressiva che viene fuori dal libro è senza dubbio la rigida educazione cattolica a cui sono sottoposte le giovani del coro, che devono fare i conti quindi non solo con le dicerie e i pettegolezzi di paese, ma anche con la superflua inflessibilità e la salda ipocrisia delle istituzioni religiose, da sempre, anche nella storia scozzese, organo di condizionamento mentale delle masse (fattori che sono raffigurati dai personaggi di Sister Fagan, Sister Condron e Father Ardlui). E in questa situazione di stagnante immobilismo culturale e sociale sono soprattutto queste piccole donne a soffrire.

Pochissimi autori maschili riescono come Alan Warner a descrivere così intensamente ed in maniera tanto precisa e completa la personalità e la sensibilità femminili. Egli ha un sguardo divertito e comprensivo

verso le azioni dei personaggi (anche se appare chiaro che lo stesso Warner non farebbe mai quelle cose) e il loro linguaggio sgrammaticato, poiché in definitiva la loro unica colpa è quella di divincolarsi dalle loro catene invisibili e arraffare a piene mani la vita momento per momento (in particolare il personaggio di Orla Johnstone, che ha il cancro ed è consapevole che non le rimane molto da vivere).

*The Sopranos* è un romanzo che mescola sapientemente humour e dramma, capace di far ridere di gusto ma anche di far commuovere profondamente, seguendo con tatto una linea di condotta garbata e mai volgare (anche quando si ha a che fare con il sesso), nonostante il linguaggio spesso colorito delle protagoniste.

Con questa sua terza godibilissima fatica, Warner smette i panni della bella promessa per confermarsi come uno degli autori più interessanti nel florido panorama dei nuovi romanzieri scozzesi.

Ottima infine la traduzione di Edmonda Bruscella nell'edizione italiana, che riesce a rendere al meglio sia i sentimenti e stati d'animo delle ragazze espressi nei dialoghi, sia il sottile gioco di complicità tra autore e protagoniste. Unico piccolo neo la mancata fedeltà all'uso limitatissimo dei segni ortografici e di interpunzione apprezzabile nell'originale, scelta di libertà stilistica warneriana che ricorda molto il fluire indistinto di pensieri e dialoghi dei romanzi e racconti di James Kelman (uno dei maggiori scrittori della scena working-class scozzese degli anni '80), che tanto ha influito sulle generazioni successive con la sua forma oltre qualsiasi schema o compromesso risultata per molti indigesta. ■

Dopo *Trainspotting* (1993), che rappresentò il suo esordio nel romanzo, *Glue* segna il ritorno di Welsh all'opera corale, che si fa dolcemente e moderatamente ottimista, distanziandosi dai sofferti tragitti verso l'autodistruzione dei protagonisti di *Marabou Stork Nightmares* (1996, *Tolleranza Zero* nell'edizione italiana edita da Guanda) e *Filth* (1999, anch'esso tradotto in Italia da Guanda con il titolo di *Il Lercio*). Ma forse la cosa più importante da dire è che *Glue* è il suo libro più bello e maturo.

Siamo nel 1970. Quattro bambini, provenienti da uno dei quartieri più squallidi di Edimburgo, si conoscono sui banchi di scuola e iniziano la loro amicizia. Si chiamano Andrew

Irvine Welsh, *Glue*,  
London, Jonathan Cape,  
2001, pp. 469  
(Ed. it. *Colla*, Parma,  
Guanda, 2002, pp. 557)

Sandro De Paoli

Galloway, il cui padre entra ed esce costantemente di galera, Terry Lawson, che subisce il trauma di avere i genitori separati, Carl Ewart, che cresce in un ambiente operaio, socialista

e protestante, ed infine Billy Birrell, che vive in una famiglia apparentemente felice. La storia fa poi un balzo di dieci anni ed arriva al 1980. L'amicizia fra i quattro protagonisti, ormai adolescenti, prosegue; è il momento delle prime esperienze sessuali, delle prime risse al pub o allo stadio, delle prime assunzioni di droga, dei primi guai con la giustizia - Andrew viene arrestato per il possesso di un coltello incriminato.

Altri dieci anni e giungiamo al 1990. I quattro giovani sembrano aver imboccato le loro strade: Billy combatte i suoi primi incontri da pugile professionista, Carl fa il DJ in un club della città, Terry vive un'esistenza fatta di espedienti illeciti ed infedeltà

coniugali, Andrew si sta perdendo stritolato dalla droga e da un matrimonio fallito. Tutti insieme decidono però di prendersi una vacanza e di andare all'Oktoberfest di Monaco di Baviera, ma ancora non sanno che questa sarà l'ultima volta che si divertiranno tutti insieme. Al ritorno Andrew confesserà a Carl di essere sieropositivo. Passa un altro decennio, siamo nel 2000. Andrew "Gally" Galloway è morto suicida diverso tempo prima, mentre i tre amici superstiti si sono persi di vista. Carl si muove nella scena rave australiana completamente spossato dall'ecstasy mentre Billy, chiusa la carriera di pugile a causa di problemi alla tiroide, gestisce un bar "in" di grande successo. La vita di "Juice" Terry, invece, è sempre condizionata dall'alcol, dall'irregolarità e dalla voglia di fare sesso, sempre meno soddisfatta a causa del suo decadimento fisico. La morte del padre di Carl sarà l'occasione per ritrovarsi in una sorta di resa dei conti finale (cosa ha portato Gally al suicidio?), in cui la loro amicizia si cementerà nel nome del comune amico scomparso.

È proprio il "lieto fine" e la riconciliazione tra i protagonisti l'elemento che pone un sostanzioso divario tra questo romanzo e le opere precedenti. Se le vicende di *Marabou Stork Nightmares* e *Filth* proponevano un esito desolante e senza speranza, in *Glue* l'amicizia costituisce un fattore determinante a cui aggrapparsi per affrontare la vita; è un sentimento che l'autore rivaluta dopo l'esperienza di *Trainspotting*, nel quale uno dei protagonisti, Mark Renton, conquistava la propria indipendenza grazie al tradimento perpetrato nei confronti dei suoi compagni.

Un Welsh nuovo nello spirito, quindi, ma sempre uguale nell'affrontare i suoi personaggi. La ricerca interiore è penetrante come al solito, il lettore come sempre riesce a seguire fedelmente la sofferta evoluzione dei protagonisti. Ma se la bravura di Welsh nell'indagine psicologica dei personaggi maschili non è una novità, sicuramente è una piacevole sorpresa la qualità dell'approfondimento dei personaggi femminili, in particolar modo quello di Sandra Birrell, delusa dalla sua vita matrimoniale che non è stata ciò che desiderava, e soprattutto quello di Kathryn Joyner, rockstar americana conosciuta casualmente da Terry, distrutta dal mondo falso e artefatto dello show business. Come di consueto impagabile il ricco contorno dei personaggi minori che compaiono nel romanzo, grazie ai quali Welsh riesce a criticare il cinismo della società borghese di oggi (il discografico Colin Taylor), a mostrare la radicata violenza dei sobborghi urbani (il teppista Doyle), ma anche a divertire (memorabile la scena in cui Terry trova già altri ladri in azione nella casa scelta come obbiettivo per il suo furto) e a commuovere (l'adolescente Charlene e la sua voglia di libertà). Anche stavolta non mancano divertiti richiami a sue opere precedenti, poiché in *Glue* si muovono personaggi già comparsi in *Trainspotting* e *Marabou Stork Nightmares*, così come sono ben visibili riferimenti ad altri grandi autori della scena working-class scozzese (i personaggi di Gillfillan e Power, organizzatori di incontri di boxe ad Edimburgo, somigliano moltissimo ai loschi individui messi alla berlina da McIlvanney in *The Big Man*).

Riguardo allo stile, Welsh non delude il suo affezionato lettore,

restando fedele all'uso dello Scots, che anche in quest'opera non rimane delimitato dentro i confini del dialogo imponendosi altresì nella narrazione. È una scelta linguistica dettata dal suo spirito antimperialista e anti-autoritario, dal suo DNA scozzese che risente della tradizione celtica dello storytelling, dalla musicalità e dal ritmo del vernacolo popolare. Ma il ricorso allo Scots non è un'opzione intransigente che allontana il lettore, come succede nel primo Kelman, scrittore che ha esercitato una forte influenza sui romanzieri Anni '90, poiché Welsh cerca l'interazione, la compartecipazione, la reazione, positiva o negativa che sia. Il lettore subisce lo shock delle azioni violente e del linguaggio crudo, ma grazie all'autore riesce a capire il motivo dei comportamenti dei personaggi.

Infine in *Glue* non manca l'abituale sfogo contro la propria amata odiata Scozia, che nell'arco dei trent'anni in cui si sviluppa il racconto è colpita pesantemente dalla politica del governo centrale, dall'Housing Schemes, dalla disoccupazione e dall'individualismo thatcheriano, ma manifesta anche l'instirpabile difetto di piangersi addosso e di dare sempre la colpa di tutto agli inglesi.

Complimenti, per concludere, alla traduzione di Massimo Bocchiola il cui lavoro traduttivo facilita al massimo la comprensione dei personaggi da parte del lettore, anche se forse i devoti welshiani non capiranno mai perché Sick Boy in *Colla* è stato tradotto con un inspiegabile "Nausea", invece di lasciarlo così com'è (si veda la traduzione del romanzo *Trainspotting* e l'edizione italiana della sua trasposizione cinematografica). ■

**SUBSCRIPTIONS / BULLETTIN D'ABONNEMENT**

For one year / pour une année . . . . . Euro 15,00 / USD 20

Students / Etudiants: . . . . . Euro 10,00 / USD 12

Postage / Frais postaux: . . . . . Euro 3,00 / USD 5

**PREVIOUS ISSUES / ACHAT DE NUMÉROS PRÉCÉDENTS**

Volume 1, Anno 1995. . . . . Euro 15,00 / USD 20

Volume 2, Anno 1996. . . . . Euro 15,00 / USD 20

Volume 3, Anno 1997. . . . . Euro 15,00 / USD 20

Volume 4, Anno 1998. . . . . Euro 15,00 / USD 20

Volume 5, Anno 1999-2000 . . . . . Euro 15,00 / USD 20

**TOTAL AMOUNT / TOTAL:****Orders / Ordres: [aisli@unive.it](mailto:aisli@unive.it)**