



Il Tolomeo

Articoli, recensioni e inediti delle Nuove Letterature

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

Orlando Furioso, XIV, 65.

IL TOLOMEO

1

Le Nuove Letterature
Articoli, recensioni e
inediti

Direttore:

Giulio Marra

Condirettore:

Armando Pajalich

Redazione

Franca Bernabei

Paola Bottalla

Anne de Vaucher Gravili

Stephen Gray

Alberta Fabris Grube

Alberto Manguel

Giulio Marra

Francesca Romana Paci

Armando Pajalich

Segretario di redazione

Shaul Bassi

Hanno collaborato:

Silvia Albertazzi

Costanza Azzi

Shaul Bassi

Franca Bernabei

Mirella Billi

Laura Bondi

Marie-Claire Blais

Barry Callaghan

Carla Comellini

Valerio Bruni

Laura Cenacchi

Roberta Cimarosti

Marco Fazzini

Christiane Dollo Gaggiato

Lise Gauvin

Alessandro Gebbia

Branko Gorjup

Stephen Gray

Anne de Vaucher Gravili

Alberta Fabris Grube

Kateryna Longley

Paola Loreto

Alberto Manguel

Giulio Marra

Paola Galli Mastrodonato

Susi Moro

Francesca Romana Paci

Armando Pajalich

Dominique Paravel

Bruce A. Powe

Paola Puccini

Caterina Ricciardi

Alfredo Rizzardi

Joe Rosenblatt

Matteo Sanfilippo

Maria Cristina Savioli

Adriana Trozzi

Grazia Trabattoni

Giulio Trevisanello

Per inviare inediti, recensioni,
rassegne, corrispondenza in
genere utilizzare:

fax: 041. 2578202

E-Mail: marra@unive.it

Supplemento a Nexus n. XIX Maggio/Giugno 1996

Stampato da Grafiche Biesse di Battanolì & C. s.n.c.

Via Boschi, 19/A - 30030 Martellago - Venezia

Per conto di Supernova Edizioni s.r.l.

Via Orso Partecipazio, 24 - 30126 Venezia Lido

Disegni di Maria Grazia Turco

INDICE

INEDITI

- 5 Kateryna Longley, *Places of refuge: Postcolonial Spaces*
8 Marie-Claire Blais, "Soifs". *Le dernier roman de Marie-Claire Blais*
9 Barry Callaghan, *Fathers and Sons*
10 Bruce W. Powe, *Venice Spiritus*
10 Joe Rosenblatt, *They wrap their bodies up like snakes*

PROSPETTIVE CRITICHE

- 11 AA.VV., *Littérature québécoise. Les nouvelles voix de la recherche* [Paola Puccini]
11 Paolo Bertinetti, *Dall'India* [Alberta Fabris Grube]
12 Daniel Boyarin, *A Radical Jew. Paul and the Politics of Identity* [Shaul Bassi]
13 Frank Davey, *Canadian Literary Power* [Giulio Marra]
14 Lise Gauvin, *Une littérature de l'intranquillité*
17 Alessandro Gebbia (a cura di), *Il Minotauro Ultramarino* [Giulio Marra]
18 Richard Gruneau and David Whitson, *Hockey Night in Canada. Sport. Identities and Cultural Politics* [Grazia Trabattoni]
19 Harold A. Innis, *Staples, Markets and Cultural Change. Selected Essays* [Matteo Sanfilippo]
20 Franko Leoni, *Australitalian: The Language of Italian Migrants in Multicultural Australia* [Paola Galli Mastrodonato]
21 Agostino Lombardo (a cura di), *Le Orme di Prospero. Le nuove letterature di lingua inglese: Africa, Caraibi, Canada* [Giulio Marra]
22 Agostino Lombardo (a cura di), *Verso gli Antipodi. Le nuove letterature di lingua inglese: India, Australia, Nuova Zelanda* [Alberta Fabris Grube]
23 Ian G. Lumsden, *Early Views of British North America*; Ian Stewart, *Roasting Chestnuts: The Mythology of Maritime Political Culture* [Matteo Sanfilippo]
24 Arun Mukherjee, *Oppositional Aesthetics. Readings From a Hyphenated Space* [Giulio Marra]
25 Joseph Pivato, *New Italian-Canadian Literature*
25 Jean Royer, *Dans la maison des littératures. Les vingt ans de la rencontre québécoise des écrivains* [Christiane Dollo Gaggiato]
26 David Staines, *Beyond the Provinces. Literary Canada at Century's End* [Alessandro Gebbia]

AFRICA

- 28 Athol Fugard, *A Memoir* [Armando Pajalich]
29 Annalisa Oboe, *Fiction, History and nation in South Africa* [Alberta Fabris Grube]

CANADA

- 31 Andre Alexis, *Despair and Other Stories of Ottawa* [Branko Gorjup]
31 Margaret Atwood, *Morning in the Burned House* [Mirella Billi]
32 Claude Beausoleil, *Montréal est une ville de poèmes, vous savez* [Dominique Paravel]
33 Matt Cohen, *Lives of the Mind Slaves* [Branko Gorjup]
34 Robertson Davies, *La Lira di Orfeo* [Laura Cenacchi]
35 Timothy Findley, *Headhunter* [M. C. Savioli]

- 36 Katherine Govier, *The Immaculate Conception Photography Gallery* [Giulio Marra]
37 K. J. Harvey, *The Hole That Must Be Filled* [Giulio Marra]
37 Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais* [Anne de Vaucher Gravili]
38 Isabel Huggan, *You Never Know* [Branko Gorjup]
39 Nancy Huston, *Canto delle pianure* [Paola Loreto]
40 Nancy Huston, *Pour un patriotisme de l'ambiguïté. Notes autour d'un voyage aux sources* [Christine Dollo Gaggiato]
41 Thomas King, *One Good Story* [Branko Gorjup]
41 *Ritratti di Irving Layton* [Alfredo Rizzardi]
43 N. McInnis, *Dorothy Livesay's Poetics of Desire* [Giulio Marra]
43 Lee Maracle, *Ravensong* [Adriana Tozzi]
45 Yann Martel, *Io, Paul e la storia del mondo* [Francesca Romana Paci]
46 E. Moulard (ed), *Tracing One Warm Line. Poetry in Canada* [Giulio Marra]
47 Alice Munro, *Open Secrets* [Giulio Trevisanello]
48 Alice Munro, *Open Secrets* [Branko Gorjup]
48 Peter Oliva, *Drowning in Darkness* [Costanza Azzi]
49 Michael Ondaatje, *The English Patient* [Carla Comellini]
51 *The Poetry of Richard Outram* [Alberto Manguel]
53 Bruce A. Powe, *Outage. A Journey Into Electric City* [Giulio Marra]
54 Alfredo Rizzardi, *Joe Rosenblatt, Madre Tentacolare* [Giulio Marra]
55 Alfredo Rizzardi (a cura di), *Irving Layton, Danza di desiderio* [Valerio Bruni]
56 Leon Rooke, *Narciso allo specchio* [Francesca Romana Paci]
57 Peter Dale Scott, *Coming to Jakarta; Listening to the Candle; Crossing Borders* [Caterina Ricciardi]
60 F. M. Tierney, *Hugh MacLennan* [Giulio Marra]
61 Elise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes* [Susi Moro]
62 Jane Urquhart, *Away* [Mirella Billi]
63 M. Wesseler, *Imitating Art* [Giulio Marra]
64 Budge Wilson, *The Courtship* [Giulio Marra]

CARAIBI

- 66 David Dabydeen, *Disappearance* [Roberta Cimarosti]
66 Veronica Marie Gregg, *Jean Rhys's Historical Imagination. Reading and writing the Creole* [Franca Bernabei]
68 V. S. Naipaul, *A Way In The World* [Giulio Marra]

INDIA E PAKISTAN

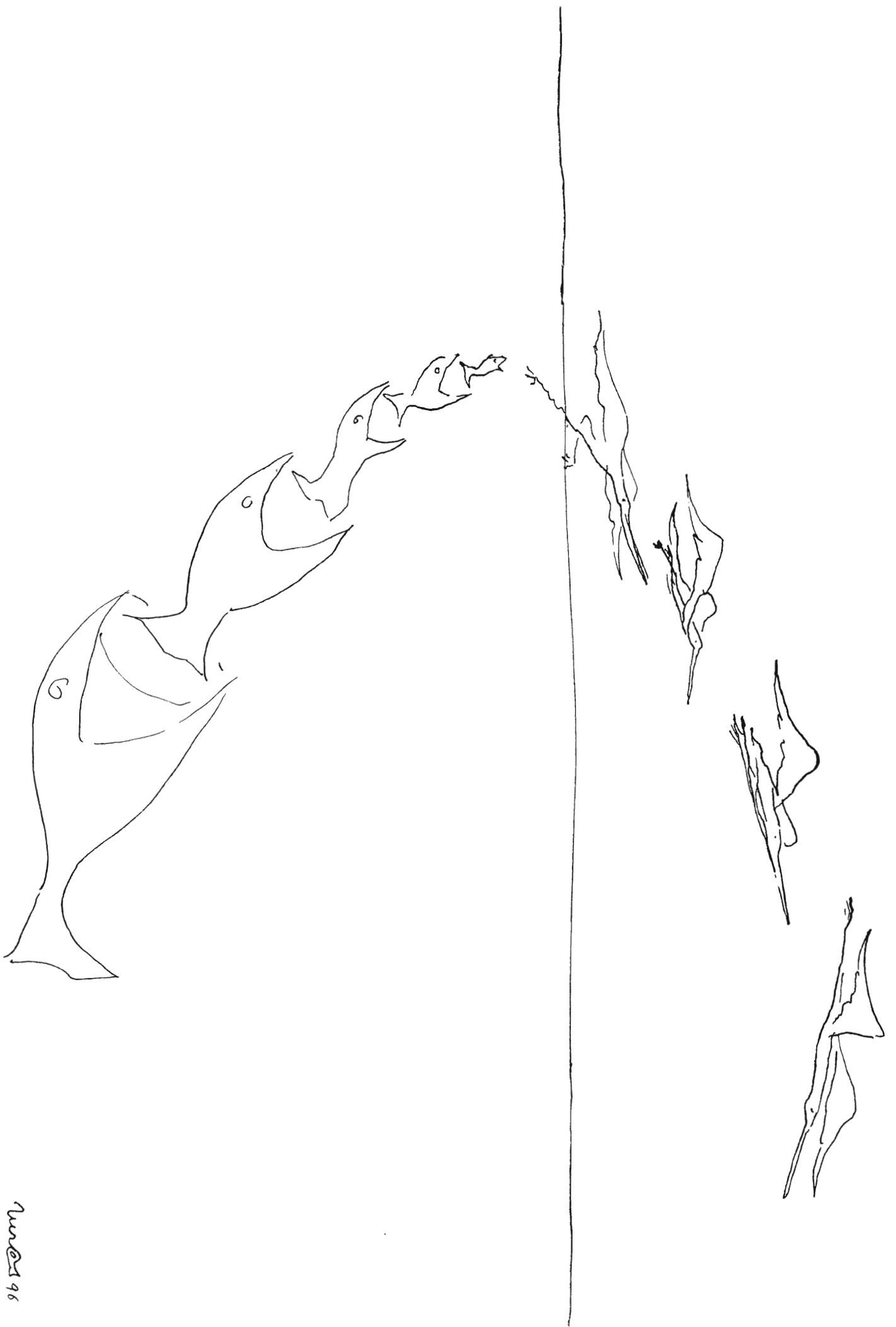
- 70 Anita Desai, *Journey to India* [Laura Bondi]
71 Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh* [Silvia Albertazzi]
72 Vikram Seth, *Il Ragazzo Giusto* [Carla Comellini]
73 *Ahmed Ali* [Alberta Fabris Grube]

SRI LANKA

- 74 *New Writing in Sri Lanka* [Stephen Gray]
75 Shyam Selvadurai, *Funny Boy* [Stephen Gray]
75 Rajiva Wijesinha, *Servants* [Alberta Fabris Grube]

MISCELLANEA

- 77 Marco Fazzini, *Narcissus's Kaleidoscope: an Interview with Leon Rooke*



Wunder 96

Il presente volume di articoli, inediti, recensioni e rassegne, costituisce un'anticipazione della pubblicazione di una Rivista sulle Nuove Letterature da parte di docenti dell'Università di Venezia con la collaborazione di colleghi italiani e stranieri. Progettare una rivista in un momento in cui domina la cultura dell'immagine e in cui i costi di stampa lievitano costantemente è senza dubbio un atto di coraggio che necessita di ampio sostegno. Porre come premessa l'autonomia di giudizio e la massima apertura, è un impegno che ciascuno di noi si sente di sostenere. D'altro canto solo con queste premesse, che si pongono al di là di questioni di carattere economico e di settorialità politiche e ideologiche, è possibile progettare un'attività di informazione critica sull'attività letteraria che si svolge nei Paesi di Lingua Inglese, mondi tra sé distanti e diversi, quali l'Africa, l'Australia, il Canada, i Caraibi, l'India. La presenza di una rivista che intenda presentare al pubblico italiano ciò che viene prodotto in questi paesi ci sembra necessaria per due ragioni, la prima è quella di fornire e di integrare l'informazione, inevitabilmente discontinua, che oggi si ha in Italia riguardo alle Nuove Letterature, e la seconda quella di entrare nel merito delle problematiche dibattute in questo momento cosiddetto "post-coloniale", dando spazio a quel grande scambio dialettico di idee che negli ultimi decenni ha impegnato il mondo non europeo e di riflesso quello europeo. L'universo eurocentrico certamente rimane sullo sfondo, incancellabile, come è la antica mappa del mondo che in copertina si intravede dietro quella della Terra fotografata dal suo satellite. Ma l'indicazione implicita è anche quella di un necessario cambiamento di prospettiva, che pone il senso della continuità culturale non semplicemente nel riaffermare un'irrinunciabile centralità. Si deve riconoscere che, invece, la letteratura e civiltà europee hanno dato origine a rinnovate crescite in territori e culture diversi nei quali semi fecondi sono stati gettati. Questo grande e affascinante fermento che vede nuove realtà culturali "rispondere" con propria autorevole voce alla originale matrice è uno dei fenomeni più straordinari che all'uomo di cultura capiti di assistere. E noi ambiremmo, con questa nostra iniziativa editoriale, a far partecipare e a partecipare a tale dibattito che necessariamente si prospetta come la dialettica tra il vecchio e il nuovo da sempre ha dato impulso all'evoluzione della cultura.

Venendo al titolo della Rivista, *Il Tolomeo* è desunto dal glorioso mappamondo sul quale Lodovico Ariosto programmava i viaggi dei suoi eroi e le citazioni sono tratte dall'*Orlando Furioso*. Ci appaiono così premonitrici del futuro che le abbiamo adottate come motto e insegna della futura attività. D'altro canto il Rinascimento è il punto di origine storica e immaginativa di molto di ciò che poi ha preso poi forma e sostanza. La Rivista sarà costituita da 5 sezioni: la prima ospiterà "Inediti" e, quando opportuno, un articolo di carattere generale; la seconda prenderà in esame le "Prospettive critiche"; la terza la "Produzione letteraria"; e la quinta una "Rubrica" di lettere, essenziale per una iniziativa di recensione e di confronto di idee. La sezione riguardante la "Prospettiva critica" non vede distinzioni tra diversi paesi e diverse letterature per il semplice e innegabile fatto che il dibattito post-coloniale si è andato evolvendo secondo criteri comparatistici che trovano corrispondenze nelle problematiche letterarie, sociali, politiche e storiche di tutte le Nuove Letterature: da questo ibrido laboratorio di idee si è giunti alla formulazione di ipotesi critiche generali. È invece stata divisa per settori la sezione che presenta le opere letterarie primarie.

I contributi - in italiano, francese e inglese - a *Il Tolomeo* sono in genere richiesti a coloro che continuativamente si sono interessati e si interessano delle Nuove Letterature, però, dal momento che non è possibile essere al corrente di tutti coloro che, sia all'interno quanto soprattutto all'esterno dell'Università, si occupano della Nuove Letterature, saremo lieti di accogliere proposte che siano in linea con le direttive editoriali. La prima di queste è l'attualità dei testi segnalati e presi in esame; una seconda è la chiarezza della presentazione; la terza la limitazione del contributo entro le due cartelle. Solo nel caso di rassegne che prendano in esame più testi è possibile proporre contributi di maggiore consistenza. Il Comitato di Redazione, ancora in fieri, è indicato accanto al nome di tutti i collaboratori al presente volume, che ringraziamo con grande debito di riconoscenza per la generosità e l'entusiasmo con cui hanno accolto l'invito a collaborare. A questo riguardo abbiamo l'intenzione di organizzare un incontro su questo e altri progetti a Venezia per sentire opinioni, consigli e suggerimenti e per confermare preziose collaborazioni.

Places of Refuge: Postcolonial Spaces

In this paper I argue that space and spatiality are key terms for postcolonial studies. This is because the postcolonial condition is commonly one of reconstructing one's way of belonging in a particular place, either a familiar place that has undergone radical change as a result of its colonial past or present or a new and alien place where one seeks refuge. The focus of this paper is on ways of understanding and representing space as shifting and unreliable, without clear borders and providing no sense of safety or belonging. Frequently the subject of postcolonial writing, the experience of displacement is often registered in terms of a heightened consciousness of space. Space and place lose their traditional (narrative) function as background and become active participants in the drama of building a habitable world, re-worlding, to use Guyatri Spivak's term. In the first half of this paper I outline some theories of space which are relevant to this focus and in the second I use Michael Ondaatje's novel *The English Patient* to show how the experience of space relates to issues which are central to postcolonial studies — particularly issues of personal identity and history.

But first a brief digression to show why this is more than an academic question for me. For some years now, I have been trying to transcribe my Ukrainian parent's spoken stories, mostly those of my father who was born in the Ukrainian village of Rublloka, between Kiev and Kharkov, six years before the Russian revolution. He lived his childhood under conditions of extraordinary hardship, witnessing his father's execution, surviving the Stalin-imposed famine which killed nine million Ukrainians, and later, the German war-time occupation of Ukraine. Escaping that situation led to his being held in German prisoner of war camps (I was born in one of them), with his wife and young family and later in refugee camps or 'displaced persons' camps as they were called. Now in his eighties, as he tells his stories of survival from his comfortable house in a middle-class Adelaide beach suburb, my father has to return repeatedly to the most detailed particularities of the rooms he occupied, their dimensions and shapes, drawing plans and maps and explaining how he moved, day by day, through those spaces. The reason is not that my father is especially interested in architecture or geo-

graphy (he is an engineer by profession), it is that the story, the experience, doesn't make sense to me, an outsider, without those spatial details but also it is because those details constitute much more than the setting for remembered experience, in many ways they are the experience, which is now invariably heightened by long separation and in many cases an irreparable sense of loss. It seems that the 'feel' of those lost worlds and the emotions filling them are recovered not by any simple act of remembering those emotions. It is rather that the act of retracing the physical movement of the body through particular spaces with their unique configurations enables a mapping of the context of a remembered moment so that emotions come flooding back, released by an act of spatial memory.

It is such acts of reconstituting home-spaces in memory and in story-telling that I want to focus on in this paper. It seems to me that they are important because they are so common to those who have been through the experience of displacement which postcolonial studies are centrally concerned with. More than fifty years after he was forced to leave, my father repeatedly and obsessively returns to the minutiae of those home-spaces and I know that this is not unusual among post-war refugee immigrants in Australia.

Here is an example in the form of fragments from one of Peter Olijnyk's stories, told to me, in Ukrainian in Adelaide a few weeks ago.

"Mine was a hluhiye village, dead end, far from everything and ours was the last house in the most distant segment of the village, the part called Truhanyivka. A little river ran past the village, turning into a dry creek near our house...

The house was a good village house, better than most, because it had an iron roof — most were covered with straw, a kind of thatch but not like in England. It was whitewashed and stood in a big piece of land with our own fields right outside our door. Others had to walk to their own patch, a very long way, because all the fields were outside of the village itself. We planted potatoes, poppies, cucumbers, sunflowers, wheat, sugarbeet, and this was the best soil in the area, black soil always damp and shiny when you pushed the spade in and soft in your hand, the best soil in the world...

In winter we had the pig in the house and we shut off one of the two rooms and used only the left hand one because we couldn't heat both of them. The pig would give birth there, sometimes to a dozen or more piglets (parasyia) which we would fatten up. Everything happened in that room. It had

clay floors. I had never seen wooden floors, though I had heard of them. We sat on the floor, to eat from the bowl in the middle, a pottery bowl. Everything we used for cooking was made of clay. There were no metal pots in our village. We had a knife though, made from a broken piece of scythe blade, and three wooden spoons, and we had a good scythe. All this was in my first seven years while my father was still alive, I didn't see him much because he was an officer in the Russian army and often away. At home there was my mother and the three young children, all boys — my baby sister died and another brother, Jakiv, before they were old enough to walk. There were no medicines or doctors in the village then. At the back of the room was a huge stove which the children kept burning, pushing straw into it all day. Straw was our only fuel, except for the dried sunflower stalks which we tied into bundles and kept in the shed at the back, behind the small patch of yard where the cow lived. The yard was not much bigger than this room we are sitting in now and it was right behind the house. Every day, except in deepest winter when the snow covered the ground, it was my job to take the cow to the fields and road verges to graze all day while I watched over her...

Until 1917 it was a simple, good life but then everything changed...

After my father was executed by the Bolsheviks, for being a counter-revolutionary they said, we became nyezakonniye, outcasts is the closest word in English. They took away our land and the protection of the law. We had no rights and people were afraid to talk to us. They let us live in the house and they let us keep the cow but not the pig. The cow became our means of living...

They say that when a cow eats a spider, she bloats to three times her size. One day that happened to our cow. In the morning we found her lying behind the house, next to the shed, on her side, and we, the children, lay on top of her, hugging her and stroking her fur to revive her — she was a clever, lovely cow and we were terrified that she would die. Mama ran about and found a stick, a thick piece of sunflower stalk to prop open her mouth, hoping to let the air out. It was a common illness (obduvayie) and we had seen other cows in the village die of it — eyes sticking out and suffering, but without a murmur of complaint. Mama, crying, began to pray, kneeling on the ground next to the cow.

Then she remembered the shushka, the last resort in times of trouble. The shushka was a cone, a little twist of dough, baked on the top of the paskha or Easter bread, and

blessed by the priest at the altar. Each year we kept one, curled up on top of the stove where it would stay dry and be ready for emergencies. She told me to run in and get the blessed shushka. It was summer then and the stove was not lit so I could climb up onto the cooking level and reach up with my hand high up to the very top of the stove to the gap just below the ceiling where I knew the shushka was kept with a few other precious things. My fingers felt it there and brought it down carefully. Mama broke off a small piece and stuffed it into the cow's mouth but it was too late. I don't remember the exact moment of death. She was still warm and her eyes were open. I ran to the woods far across the fields. I hid there and cried. It was a terrible day. We all knew it was a turning point. We couldn't even eat the cow but I know that my mother sold the skin. The shushka was returned to its place and we all went in to sleep on our usual straw beds in the same room, but from that moment our world, although it looked the same, was completely changed."

The rest of my father's story is one of trying over and over again to rebuild in many different places, and finally in Australia as a refugee, a safe and stable sense of home for himself and his family. While outwardly he may appear to have achieved this, home for him is still always specific locations in Ukraine. Letters from home strengthen the bond. They, too, are full of spatial and other concrete physical detail about places: dimensions and distribution of furniture, arrangement of garden beds, placing of chicken coops, distances to walk to shops and neighbours. From the moment of opening the monthly letter (from his nephew now that both of his brothers have died), my father is drawn back into the home-space (although reading about a different house and a different town) which he still depends on for a kind of security, a safe knowledge of where he 'belongs'. This I believe is the experience of many post-war refugees, however well 'settled' into 'new lives' in multi-cultural countries. Paradoxically the spatial details which are most important for recreating the lost home-spaces are those which are least perceptible, least visible and not worth mentioning when one is truly at home. The luxury of treating home-spaces as taken-for-granted background is available only to those writers and story tellers whose homes and cultural environments are safe and always there.

Moving freely through familiar spaces (in narrative and in lived experience) is more than an expression of physical belonging — it also signifies the cultural belonging that is

possible when one has absorbed the local webs of dominant rules, conventions, colloquialisms and gestures, and all the nuanced signposts which, when they are not understood or shared, turn into a minefield.

I now turn to some references, necessarily brief, to some theories and philosophies of spatiality which are relevant to the process, embedded in the story just told, of understanding people's lives in terms of the spaces they inhabit and their relationships with them. I will then use these as a framework for reading Ondaatje's novel in a way that highlights its spatial logic, particularly its development of spatial metaphors to express a vision of uprootedness and displacement in the aftermath of war. I use Ondaatje's novel because it is a study of the effects of the temporary effacement of personal and national identity, expressed largely in terms of spatial memory.

In his essay 'Building, Dwelling, Thinking', Martin Heidegger defines space in this way:

"A space is something that has been made room for, something that is cleared and free, namely within a boundary, Greek *peras*. A boundary is not that at which something stops, but, as the Greeks recognised, the boundary is that from which something begins its presencing... Space is in essence that for which room has been made. (Poetry, Language, Thought, Harper Colophon, NY 1971, 154)".

Space, Heidegger insists, is never closed or static. This is because he sees the spaces that people inhabit as deeply involved in the incessant change and movement inherent in the fundamental human process of 'dwelling'.

"To say that mortals are is to say that in dwelling they persist through spaces by virtue of their stay among things and locations." 157

Working at a more particular level, Gaston Bachelard, in his book *The Poetics of Space*, studies the specific kinds of spaces which people inhabit — such as houses, corners, small enclosures — and attributes to them, as Heidegger does to space more generally, an equally important role in the shaping of worlds and lives. "Not only our memories," he writes, "but the things we have forgotten are 'housed'.... And by remembering 'houses' and 'rooms,' we learn to 'abide' within ourselves. (xxxi) In spite of his fascination with bounded spaces, Bachelard, like Heidegger, sees place, even the most specific place, as infinitely open and elastic. As a Murdoch colleague has written in a recent paper on the philosophy

of place, drawing upon the work of both Bachelard and Heidegger, "the notion of place is precisely a notion of opening".

This idea that space is bounded and yet open leads Bachelard to his vision of the self, the "I", also as closed and open at the same time. The boundaries of the self, like the boundaries of a space, are imagined into position, providing shelter and a sense of definition, but both are infinitely variable and vulnerable. The inside is defined provisionally by the outside, just as the "I" is defined and, in Heidegger's view, protected by the "non-I". In the following passage from his essay entitled "The House from Cellar to Garret: the Significance of the Hut" Bachelard explains this notion of the interdependency and interpenetration of the I and non-I, of inside and outside: "Images, if we study them phenomenologically, will give concrete evidence of the values of inhabited space, of the non-I that protects the I. Indeed, ere we touch upon a converse whose images we shall have to explore: all really inhabited space bears the essence of the notion of home.... The imagination functions in this direction whenever the human being has found the slightest shelter: we shall see the imagination build 'walls' of impalpable shadows, comfort itself with the illusion of protection — or, just the contrary, tremble behind thick walls, mistrust the staunchest ramparts. In short, in the most interminable of dialectics, the sheltered being gives perceptible limits to his shelter." 5

But however clear those limits seem, the space is always open, not necessarily to the space immediately 'outside' but to outside times, to outside experiences, to memories of other lived spaces. That is why as soon as someone enters a 'blank' space, it begins to be inscribed or re-inscribed and ceases to appear blank. "An entire past, writes Bachelard," comes to dwell in a new house." 5

In this passage, Bachelard presents a number of key ideas which can be gathered under the following headings: the non-I is necessary to the I; the boundaries of a space are imagined, and time penetrates and stretches space. Most useful to postcolonial studies is Bachelard's insistence, in *The Poetics of Space*, on the openness of every space to the element of strangeness, to the non-I which brings with it other worlds, other times and places and thereby destabilises notions of fixed boundaries set around individual people, classes, territories and nations.

Taking up Bachelard's ideas and tracing a brief history of space in the article "Of Other Spaces", Michel Foucault also sees the heterogeneous space in which we live in this

epoch as open in that it is defined not by boundaries but by a 'set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another' (Of Other Texts 23). Further, it is a space which, in Foucault's words, "claws and gnaws at us" and "draws us out of ourselves" rather than enclosing us. Here he argues that space is more important and more disturbing to our era than time and this is because "time probably appears to us only as one of the various distributive operations that are possible for the elements which are spread out in space." (23) Although Foucault's paper is concerned with 'external' spaces as opposed to Bachelard's more intimate, homely spaces, its basic premises accord with those of Bachelard: first, every space, however closed it may appear, is open in that it is intersected by other spaces including those of the non-I when space "draws us out of ourselves"; second, space is imagined or, in Foucault's words, "perhaps thoroughly fantasmic" with any inhabited space being able to be imagined as home; and third, space has what Foucault calls a "fatal intersection with time". I will now draw upon these ideas for a reading, a spatial reading, of Ondaatje's novel.

The novel, *The English Patient*, offers a storehouse of examples of spatial 'reading' and writing of experience. It explores the relationship between people's lives and the spaces they inhabit or move through, all kinds of spaces, in a variety of modalities, which can themselves be imagined as 'contained' in or spilling into various capsules and folds of other space, such as that of the act of reading to which Michael Bakhtin gave the name "creative chronotope" in his study of 'time-space' conventions in fiction.

Set towards the end of the second world war in a heavily bombed villa in Tuscany, the novel presents a small group of three men and one woman who have been radically displaced by the war and have been brought together mostly by chance in this isolated place to which they are all strangers.

They are a Canadian war nurse from Toronto, a Sikh bomb disposal expert working for the British, a professional Canadian thief of Italian origin and a dying victim of war injuries, presumed to be an English war hero, whose entire body and face were charred beyond recognition and his memory shattered when he fell burning from an exploding plane in the desert. The nurse looks after him, daily tending his immobilised body and feeding him by slipping food from her mouth into his.

While the multiple narration is delivered from the setting of the ruined villa, the

desert provides a second major imaginative and symbolic matrix for the action of the novel and helps to generate its vision of spatiality. The desert is defined by movement rather than by shape. Hence the many names, listed by the English patient, for the winds of the desert, taking up almost twenty pages of text in the novel: violent winds, secret winds, fragrant winds, poison winds, each with its special role in keeping the desert moving and changing, burying geographical features, foiling the map-makers. More like water than land, the desert is repeatedly imagined in the patient's memories, in terms of the sea it once was: "Here in the desert which had been an old sea where nothing was strapped down or permanent, everything drifted." 22

"When I came out of the air and crashed into the desert, into those troughs of yellow, all I kept thinking was, I must build a raft ... I must build a raft." 20

The moving desert refuses all that underpins the strategies of war — demarcations, boundaries, roads — refuses to be legible except to those who are prepared to study in intimate detail its special spatial logic, as do the Bedouin tribesmen, who first found the burnt Englishman, and as the Englishman himself also does. Then it is experienced as "living" space which can gather the threads of maps and charts into an individual memory-fragment of a particular place, making the whole landscape fall into place as it did for the English patient: "When I was lost," he says, "unsure of where I was, all I needed was the name of a small ridge, a local custom, a cell of this historical animal, and the map of the world would slide into place." 19

Repeatedly the novel, through one or other of its characters makes this point, that space is unintelligible until local, personal markers are established to enable one to move through it or, as the case may be, hazards are removed to make it safe to move through. The desert and equally the villa whose gardens and even rooms are riddled with unexploded mines are extreme examples of unhomely, life-threatening spaces, the antithesis of Bachelard's secure home-spaces. At the same time, paradoxically, both are positive metaphors for the shedding of the conventional commitment to national and personal identity and the abandonment of certainty and closure. Over and over again the novel shows these spaces being invaded by spaces that are filled with clear signposts and references, like the remembered places of the patient's childhood, for example: "[a] landscape of

throat streams, birdcalls that he could recognise from a halting fragment. A fully named world." 21

The lesson that can be drawn from these and the novel's many other reflections on space is that space only makes sense in terms of the way it is occupied by the imagination and lived by the body, as place. The big territorial issues concerning such things as who is 'winning' the war, whose land the villa stands on or whose 'side' anyone is on are not even posed as significant questions in this novel, until the end when the news of the Hiroshima bomb retrospectively reframes the action.

Nevertheless the important spatial questions raised here are less to do with the spaces of nations or territories than with the spaces of memory and intimate experience, in Bachelard's terms, home-spaces which are open as well as enclosing (47-53). In Ondaatje's novel there are countless variations of such spaces. The villa is the framing example. There Hana, the nurse, prefers to be nomadic (13), "floating" to new places to sleep each night, falling in with the open spatial logic of the place whose rooms, in many cases, have lost their walls as well as their old functions: "Some rooms faced onto the valley with no walls at all. She would open a door and see just a sodden bed huddled against a corner, covered with leaves. Doors opened onto landscape." 14

Outside and inside interpenetrate and yet this house, whose gardens are riddled with unexploded mines, becomes the central shelter for the story's people. From its ambiguous enclosure other sheltering spaces can be entered, particularly those of memories and stories which seem to invade the body as much as the mind. Hana would go to bed feeling that "her body was full of stories and situations." (36) and the English patient, recalling a time when he was writing a book on desert exploration, while obsessed with the woman he loved, tells Hana, "As I wrote my brief book... I was unable to remove her body from the page." (235)

In this context spaces are invented and imagined against the grain of the official spaces designated by geography, nationalism and history. These new spaces are shown to be created in the interstices of "established" spaces. Perhaps the most complex example of this in the novel is the text of Herodotus' *Histories* which the English patient knows almost by heart and uses as a commonplace book. Interleaving the printed text are bits of paper, pasted in, recording the patient's commentaries on Herodotus, the desert, the war and his own experiences. All of these

intersecting texts, "cradled in Heroditus", are read aloud to him by the nurse whose own comments and memories also invade the worlds so called up, while her listener's imagination is triggered into further elaborations about yet other worlds not yet written into the scraps and margins of his book. The patient's regular dose of morphine contorts the space in other ways: "He rides the boat of morphine. It races in him imploding time and geography the way maps compress the world onto a two-dimensional sheet of paper." 161

Through its experiments with spatiality the novel undermines both space-fixing conventions of representation and space-claiming traditions of political struggles.

Among these is the commitment to great nations and their boundaries, for which the war was fought and which the novel questions everywhere. Referring to those who fought in the war in the desert the patient makes the comment: "Gradually we became nationless. I came to hate nations. We are deformed by nationstates.... The desert could not be claimed or owned — it was a piece of cloth carried by the winds, never held down by stones...."

All of us, even those with European homes and children in the distance, wished to remove the clothing of our countries... Erase the family name!... Erase nations! I was taught such things by the desert." 139

His identity, gradually pieced together as that of a war spy lends irony to this wish and its near fulfilment.

When at the end of the story, the Canadian nurse suddenly decides to return home to her country, it is not as a nation that she thinks of it, but rather in terms of very specific places and longings: "I am sick of Europe, Clara. I want to come home. To your small cabin and pink rock in Georgian Bay. I will take a bus up to Parry Sound. And from the mainland send a message over the shortwave radio out towards the Pancakes. And wait for you, wait to see you, wait to see the silhouette of you in a canoe, coming to rescue me..." 296

In its exploration of space, crisis space, the novel repeatedly returns to images of the body experiencing and marking out a space for itself. Pain, physical or emotional, draws space back to the body, creating imagined enclosures and yet allowing people to be "lost to themselves" (95) and to admit otherness as they all do in weaving their worlds into each other's. The nurse recognises in the anonymous patient "something about him she wanted to learn, grow into and hide in" 52. More positively, she sees "tenderness towards the unknown and anonymous [as]

... tenderness to the self." In this spirit she creates temporary places of refuge for others or with others — the soothing "sheath" of oils and morphine for the immobile patient and the physical closeness with the Slkh. It is by the accumulation of such intense private spaces that people's lives are shaped, according to the novel — in Bachelard's terms, "nooks, corners, nests and shells," rather than in the great territorial spaces marked out by maps. Towards the end of the novel, the patient articulates what could be taken to be a guiding principle of its whole exploration of cartographies of experience: "We die containing a richness of lovers and tribes, tastes we have swallowed ... fears we have hidden as if in caves. I wish for all this to be marked on my body when I am dead. I believe in such cartography." 261

While this is an unrealisable wish and an impossible model for representation, it serves as a caution against "reading" countries, cultures or individual people in terms that mask the existence of their secret and unchartable histories. Supporting this principle through the novel's entire structure is the irony of the false identity of the patient himself. He is not English and he is not a war hero. But as his scorched body lies in the same position on his bed in the Italian villa day after day, and as he tells the story of his love, these things don't seem to matter at all.

Finally to return to my original suggestion that space and spatiality are important terms for postcolonial studies. The focus of this paper has been on spatial memory, particularly as it relates to the construction of the 'home-space' for people who have been displaced and I would like to summarise, in closing, two (two of many) ways that spatial reading can be helpful to postcolonial reading. First, this emphasis throws attention onto spatial metaphors and configurations which then contribute to an understanding of the nature of people's relationship with those spaces, the extent to which they are safe in them and control them. Second, spatial reading enables a different understanding of narratives of remembering in fine detail 'the old ways', the 'original home' and 'lost worlds' of all kinds. Such reminiscences by Australian immigrants are sometimes dismissed in terms of nostalgia, of living in the past. Read with a different spatial framework in mind, drawing upon the work of Bachelard and the example of Ondaatje's novel, the past is recognised as invading the present and having a central place in it day by day, not as an aspect of 'somewhere else' but as an ongoing aspect of living in the here and now. In Australia there are many

thousands of histories brought from all parts of the globe, now flowing into the lives of later generations just as they are in Ondaatje's Canada. As Bachelard says, "An entire past comes to dwell in a new house."

Ondaatje's spatial metaphors remind us that memory is a refuge but also always an open space — like the villa without walls, a shelter with no boundaries. They also remind us that the act of reading, which brings the reader's past into the complex 'present' of the fictional world, has a similar logic.

Kateryna Longley

"Soifs". Le dernier roman de Marie-Claire Blais

Sur une île aux abords du golfe du Mexique, dans un jardin paradisiaque qui évoque la beauté de notre jardin la terre, sans cesse menacée de destruction, un chœur d'une centaine d'êtres est rassemblé, lequel semble venu du monde entier, avec sa diversité de races et de classes sociales, pour célébrer la fin du siècle et la naissance d'un enfant, une foule humaine gravite autour de cet enfant fragile dont le souffle, comme le souffle de la terre encore neuve et naissante, est épuisé par nos folies meurtrières, c'est le drame et l'espoir grandiose de cette dernière nuit que l'on vit où chacun célèbre et fête ce qui peut demain être aussi bien la vie que la mort, avec les nombreux fléaux contemporains qui tournent autour de nous. Le livre est construit comme une fresque et un chant afin que toutes les voix, même les plus humbles, soient écoutées, que le regard surprenne tout de la majesté de notre terre, de l'insecte le plus minuscule à la vaste lumière qui respire dans ce jardin.

Marie-Claire Blais

Fathers and Sons

As a boy, I crossed the old narrow foot-bridge over the ravine at the end of our street. I crossed late at night. The bridge and the ravine fascinated me. The ravine was a lush fissure in our flat, two-storey town. If secretive people lived in the big stone houses on the lip of the ravine; if they kept their livingroom drapes drawn, then people just as secretive were drawn down into the ravine. Some were prowlers, some were winos who sprawled under bushes on the side of the hill or drifters who huddled in cardboard lean-tos built beneath the black steel bridge. As I crossed the bridge, I heard muffled laughter and whispering down below, voices that went silent if I broke stride or stood still. I often stood still on the bridge and felt I was in the arms of the trees, hearing the Old City Hall clock bell strike and muffled foghorns from the lake.

After I'd crossed the bridge, I'd turn up our street, heading home to where I knew there would be a lone light on in our library window. In the early summer morning hours, the overhead street lights were like wind lamps hidden in the maple leaves. Everything was in shadows. Mrs. Klose, having slept all day through the heat, often stood on the top stair of her unlit porch. She'd been abandoned by her husband and her hours were confused. She liked to dust the night air with her feather duster, her nightgown falling open. Once, a drifter, flushed by the police up out of the ravine, lay asleep on her lawn, wrapped against the dew in sheets of heavy clear plastic. She came down her stairs and dusted the air over him. The other houses were dark except the Jesuit rest home for old or troubled priests on the corner facing the bridge, and, of course, my father's front library window; he always sat up late into the early hours, a writer working at his desk the floor lamp shedding light over his shoulders, staring into the dark outside, the window an oblong of amber light in the dark.

I often stood out on the lawn at the edge of a flower bed, watching him, sometimes so close I could reach out and touch the glass, yet he couldn't see me — lost as he was in the little confessions his characters were making — and since the glass was like a mirror to him, silvered

by the night, I was on the other side of the mirror, watching as he moved a silence around between his hands, searching for a phrase, bringing a voice, a plea, secretly to life in open view of anyone passing on the street.

One night, I was standing at the edge of the flower bed facing his box of light but it was empty — he was somewhere else in the house. I stood for a long time waiting for him to appear, but then out of the dark I saw a policeman. He came close and said quietly, "What're you doing?"

"Just waiting," I said.

"For who?"

"No one I said. "Just waiting".

He circled to my other side. He could see the empty chair behind the window, too.

"What do you do?"

"I go to school."

"You go to school, eh?"

"Yeah," I said. I didn't like cops.

"What's wrong with that?"

"Nothing. Nothing at all," and he came around so that he could look straight into my face, squinting so I'd be sure to see how patient and shrewd he thought he was. He stepped on a clump of marigolds.

"And what're you going to do when you're out of school?" he asked.

"I don't know. A writer, maybe," I said.

"What kind of witer?"

"One that tells stories," I said. As he turned again, the light from the window caught his face and I could see that he was grey at the temples.

"Oh yeah," he said, and he seemed amused.

"Yeah," I said.

He asked me if I lived there, in the house, and if I knew about the prowlers and robberies and the perverts.

"Have you ever seen the guy with the moustache who wears the pink dress?" And I said, "Sure, he's the brigadier," but he said, "No, he's not. He's no brigadier. He's never done a thing in his life." Then, taking me by the elbow, he asked, "Are you a good swimmer?"

"No," I said, surprised. "Not at all."

"Neither was my little boy," he said.

"Really," I said.

"Yeah. He ate too much and went swimming and got cramps and nearly drowned".

"He didn't drown?"

"No. I saved him, but his legs were all bent up to his chest, you know, and they

never really straightened again, they never grew."

"I'm sorry," I said.

"Yeah it's too bad, he never grew in the legs, and he's got a big head, too, like it's too big, you know, but it's full of stories, and one day he said to me, 'Maybe my head's too big because it's too full of stories.'"

The policeman took off his cap, looked inside it, and then put it back on his head. He stood for a moment in silence, and then said goodnight and warned me to watch out for the man in the pink dress. "He's harmless, but you never know." He went down the slope into the shadows, off into the dark to wherever he had parked his car.

My father was sitting in his box of amber light, his head cocked to the side, listening, with only the glass between us. I wanted to knock on the glass and tell him that I realized even the police have secret stories, little confessions they want to make while standing in the dark. I felt that I knew something a boy does not know, and I knew it with the kind of innocence I could see in my father's eyes as he sat hearing his voices, staring into my eyes, unaware that I was there.

Barry Callaghan

Venice Spiritus

Last night I dreamed of Venice again. She arose from the lagoon in the morning, emerging through a mist, her buildings becoming visible slowly, in the way I've imagined she would if you were to approach her by water. All around the Piazza San Marco and the Bridge of Sighs there was early light; the city appeared haloed. I heard a sound that must have been a constant stream of whispering waves. When I woke up, I felt deeply rested. This is how I always feel when I visit her in my dreams.

I passed through Venice once briefly many years ago. It was a stopover visit; and I don't remember much about it. My real visit was so ephemeral that my subsequent imaginary visits have become clearer, somehow truer. At one point I actually convinced myself that I had never been there, at least not in the deep way of an authentic encounter, because my dream had like a benign possession taken over. In the process familiar to writers, the bare documentary facts fused into stories, images from movies, sounds from music, more images from paintings, and eventually my imagination made something new.

That new thing is the dream city that transforms, and perhaps transcends, the actual site where people live and work, eat and make love. She has taught me about finding contemplative spots of time, and about the necessity of imagining possibilities, alternative spaces. Where we actually are, in short, is never where we absolutely are. Multiple worlds overlap; in our minds we travel, seeking renewal.

Venice has been a lesson for me in the necessary vitality of the imagination. Others have dreamed of her, and have thought about her, of course; I'm not the first to make the discovery that the key to Venice is the imagined state, or rather the state of the imagination. Italo Calvino, Jeanette Winterson, Robert Coover, Ezra Pound, to recall a few, have understood the city's implicit message: she is a visionary city, the only place in the west to represent a balancing of the elements and of the masculine and feminine principles—architecture and water, hard surfaces and changing light.

And for me living in Toronto now, in a

city where the dominant element is electrical fire, the inforage of confusing signals and counter-signals, any furious journey through the superheated wirings must lead back to water, the primeval element. The hot zones of sensory overload can only be cooled by water and wind.

In the imagination one returns to these spots in time to renew your awareness. Truly, it is a process of refamiliarizing yourself with something you have glimpsed, or have always known; you return to enlarge your spirit, so the process of unfolding, your life's journey, may continue, in the midst of clamour and rut. Emotional fatigue and mental dislocation become your private infernos in the roaring tumult, our uncertain daze. And whether a government turns to the revolutionary left, to the reactionary right, or fixes itself to the status quo, or mires itself in an apathetic nowhere one must still find the place within that is protected so that the self continues to expand, to learn. In my imaginary Venice the soul finally gets to listen to itself.

I think of her artists and imaginers, her many witnesses and visitors: J.W.M. Turner, Henry James, David Lean, Joseph Brodsky, Erica Jong; and I think of how Venice has become a cliché, a backdrop for James Bond movies ("Moonraker") and Madonna videos ("Like a Virgin" — though Madonna recognized the eroticism in the city's curling canals). Perfume ads and sublimity: they are stitched together in Venice's imaginative space. In my mind I see Katharine Hepburn in *Summertime* tumbling backwards into a canal, after trying to photograph a church; and I see the putrid watersteps of Nicholas Roeg's ominous *Don't Look Now*. Venice can become a tourist's postcard and a picture of the end. I think of her, and sometimes I hear the Adagietto from Mahler's Fifth Symphony, which then conjures Visconti's film of *Death in Venice*, and its lush images of surrender. This music — I remember Bruno Walter's reading of it, a slower version than any other I've heard — segues into Wagner's plaintive yearning of the *Wesendonk-Lieder*.

A North American nostalgia for high culture? No; more a reading after sacred states: deepest contemplation, in which nothing is trivial, or lost. I go back to Venice in my dreams to remind myself of why I write — to be refreshed by reflections of the possible.

Well, one is not supposed to talk *this*

way these days. Irony has displaced passion; ideology and theory have trumped the imagination. We are at a terminal point the sages say. Literature can only speak from disenfranchised centres to a diminishing readership so I've said myself. Electronic distractions abound. Without a computer, I've been told, how can one even presume to write or communicate?

Yet Venice has become for me a medium of metamorphosis, where contemplations can flow. Moods and thoughts, perceptions and connections, move through her. Obviously, my visit to Venice left a seed that has been nurtured by art. Venice has become a resting place — more than a vacation for my senses — and a reminder: we return to the core where we've known the happiness that gives us the inspiration to continue.

I recall Calvino's masterpiece, *Invisible Cities*. The traveller Marco Polo says to the Emperor Kublai Kahn, "Everytime I describe a city I am saying something about Venice." Calvino no doubt knew the real Venice better than most people. But everytime I describe a city now I'm saying something about the transforming point of Venice, our creation, thus the imaginative potential of our selves. I turn to her in my dreams because when I find her again, this enduring and yet transient symbol, I know that she will emerge intact from the mists of vagueness and confusion, a city that never ages, and within her will be the channels that take all the elements in, and all around her will be the singing of vital waves.

Bruce W. Powe

They wrap their bodies up like snakes

In love with every atom of themselves they wrap their bodies up like snakes as though to hug some restless spirit that sleeps its life away by day.

Gazing upon these mounds of love, in the furry body of a dream, I ask: why does every tranquil face belong to pounds and pounds of carnivore?

Deep inside the harddrive of my brain paws strike out from cyberspace to tear at memory's ragged curtain and soon I see those purring ghosts crowd around me while I dissolve into a veil of lachrymose.

Joe Rosenblatt (1996)

AA.VV., *Littérature québécoise. Les nouvelles voix de la recherche*, publié par Nicole Fortin et Jean Morency, Les Cahiers du Creliq, Montréal, Nuit Blanche Editeur, 1994, pp. 208.

Nicole Fortin et Jean Morency riuniscono in questo interessante saggio i lavori presentati al secondo colloquio interuniversitario di giovani ricercatori in letteratura quebecchese tenutosi all'Université Laval e patrocinato dal Creliq. Il testo si segnala per la ricchezza delle tematiche affrontate: accanto ad articoli che puntano la loro attenzione sull'analisi testuale di opere quebecchesi, troviamo stimolanti riflessioni su aspetti culturali meno conosciuti. André Mercier in *Les Effets de sens de l'écriture: le cas de l'incertitude dans l'oeuvre de Jacques Ferron*, (pp. 11-22), attraverso una lettura stilistica del racconto *Le Paysagiste*, rileva come la scrittura di questo testo risponda all'effetto di "incertitude": l'esitazione costante tra il fantastico ed il metaforico che caratterizza l'intera opera ferroniana. Anche Martine Delvaux in *La Littérature québécoise et le récit aliéné: présentation d'un outil analytique*, (pp. 23-34) adotta un metodo analitico e metodologico insieme che si rifà alle letture di Michel de Certeau e di Ross Chambers. La lettura di *Dévadé* di Réjean Ducharme si presta qui ad una riflessione sul racconto "alienato", sul senso disseminato, sulla distanza della scrittura nei confronti del reale. Di "déconstruction" parla anche Annette Kerckhoff in *Le Paradoxe de l'écriture chez Suzanne Lamy*, (pp. 35-47) dove l'autrice, seguendo i lavori di Paul de Man, legge *La Convention* sottolineando come non esista una voce narrativa autoritaria e stabile. Seguendo invece un approccio bakhtiniano Denis Guay in *Les Sens littéraires de la métamorphose chez Victor-Lévy Beaulieu*, (pp. 47-54), esamina i diversi segni della metamorfosi contenuti nell'ultimo romanzo apparso nella saga dei Beauchemin, *Steven le hérault*. Marie Cusson in *Le Narrataire dans Trou de mémoire d'Hubert Aquin et son rapport au lecteur virtuel*, (pp. 55-68) evidenzia una rappresentazione problematica del narratore nel romanzo in rapporto alla partecipazione del lettore. Incentrato su un'opera post-moderna della letteratura quebecchese, il lavoro di Katie Knox, *Désir dans 'Le Désert mauve'*, (pp. 69-76) analizza il romanzo di Nicole Brossard per studiare la relazione tra il soggetto "désirant" fem-

minile e lo spazio polivalente del deserto. In *Identité, territoire et modernité dans le roman historique à forme biographique*, (pp. 77-86), Allan Walsh analizza, invece, la figura dell'esploratore in tre romanzi che, criticando la tradizione, aprono alla modernità: *Né à Québec* d'Alain Grandbois, *Pierre Radisson. Roi des coureurs de bois* di Donatien Frémont e *La grande aventure de Le Moyné d'Yberville* di Pierre Daviault. Guylaine Massoutre in *L'usage pragmatique de la fiction chez Andrée Ferretti: Fiction et autobiographisme dans Renaissance en Paganie*, (pp. 87-100) propone lo studio della corrispondenza omologica tra il romanzo di Ferretti, che mette in scena Hypatie, e la realtà quebecchese degli anni sessanta rappresentata dal romanziere Hubert Aquin. Il lavoro di Sylvie Bérard, *La Généalogie textuelle du Roi Boiteux*, (pp. 101-124) chiude la prima parte del saggio. Nel suo lavoro il critico analizza le didascalie di *Vie et mort du Roi Boiteux* di Jean-Pierre Ronfard e presenta un'opera ricca di riferimenti intertestuali che orientano la lettura del testo. I lavori che seguono presentano ciascuno una tematica diversa. Irène Roy in *Le Comportement créateur de l'acteur au théâtre Repère*, (pp. 125-132) analizzando la prapresentazione al teatro Repère si interroga sul procedimento della creazione letteraria. François Larocque in *L'écrivain et la spécificité fantastique: une enquête*, (pp. 133-146) disegna il ritratto del creatore di "fantastico" definendone le modalità di scrittura. Richard Saint-Germain, invece, in *Les pulps québécois: une littérature souterraine*, (pp. 147-154) analizza il fenomeno marginale di questa rivista popolare degli anni quaranta. Gli ultimi quattro articoli del saggio testimoniano di un uguale interesse per lo studio della formulazione e della diffusione delle idee. Monique Boucher, per esempio, in *Différences et ressemblances entre deux imaginaires en émergence: étude sur les littératures québécoise et acadienne (fin XIX siècle-début XX siècle)*, (pp. 155-162) esaminando il giornale *L'Évangile* mette in parallelo l'immaginario acadiano con quello quebecchese. Anche Liette Bergeron in *La revue Les Idées d'Albert Pelletier (1935-1939)*, (pp. 163-174) focalizza la sua attenzione su un luogo del pensiero intellettuale degli anni trenta. Josée Vincent, invece, in *Les tribulations du livre québécois à l'étranger (1967-1976)*, (pp. 175-186) disegna la storia sofferta dell'esportazione del libro edito in Québec. Il lavoro di Josias Semujanga, *Parcours comparé des instances francopho-*

nes de légitimation littéraire. Exemple des revues et des maisons d'édition, (pp. 187-207) chiude questo stimolante volume, che apre feconde riflessioni, augurandosi che la ricerca sulle letterature francofone miri ad un comparativismo che generi al suo interno inclusione piuttosto che esclusione.

Paola Puccini

Paolo Bertinetti, *Dall'India, Milano, Linea d'ombra, Aperture, 1995, 159 pp.*

Paolo Bertinetti, Ordinario all'Università di Torino, ha scelto un titolo invitante nella sua essenzialità per una raccolta di recensioni su romanzi indiani pubblicati in inglese e tradotti in italiano preceduti da una lunga e densa introduzione critica in cui non solo si mettono a fuoco i principali scrittori del Novecento ma si parla anche dei problemi collegati alla scelta della lingua inglese. E soprattutto si individuano due filoni che a detta del critico caratterizzano questa narrativa, l'attenzione al problema del rapporto Oriente e Occidente, identificato con la Gran Bretagna negli scritti pre-Indipendenza e in senso più lato successivamente, e l'interesse fortissimo per le vicende storiche e politiche del paese, dal Mutiny, alle lotte per la liberazione, dalla tragedia della divisione fra India e Pakistan al dramma dell'Emergenza negli anni '70.

Seguendo un percorso cronologico Bertinetti traccia una linea di sviluppo dall'impegno che caratterizza gli anni '50, alla maggiore autonomia degli anni '60 e '70 fino alla 'esplosione' degli anni '80, quando la letteratura indiana di lingua inglese si impone per la sua originalità, avendo assunto un valore indipendente di esperienza post-coloniale. Dopo un rapido *excursus* sugli scrittori della diaspora, incentrato soprattutto su America, Canada, Caraibi, alcune pagine sono giustamente dedicate alla ricezione in Italia di questa letteratura, particolarmente interessante visto che nonostante gli studi di antica tradizione

ottocentesca sull'India classica, la narrativa contemporanea non è riuscita a imporsi con l'eccezione forse dei *Figli della Mezzanotte* di Rushdie e più recentemente di *Un ragazzo giusto* di Seth.

Tutta questa prima parte introduttiva mi sembra fornire un valido sussidio a chi voglia leggere opere di autori così vari e così interessanti anche perché appartengono a un mondo obbiettivamente lontano, opere di cui ci vengono offerte stimolanti chiavi di lettura. Giusto, per esempio, vedere in *Swamy and His Friends* (mai tradotto in italiano) del lontano 1935, forse il libro migliore di Narayan, narratore di razza che, sfidando tutta una serie di dati scontati sull'India sceglie come protagonisti personaggi borghesi, ritratti con simpatia e un forte senso dell'umorismo, nelle loro ansietà e debolezze, divisi come spesso sono tra il peso della tradizione e le attrazioni del moderno, identificato con il modello occidentale.

Diversissima, più problematica Anita Desai, di cui si presentano due testi, *Fuoco sulla montagna* e *Notte e nebbia a Bombay*, quest'ultimo contrassegnato dal "senso di una pietà profonda con le amare certezze di un realismo senza illusioni". Ma lo scrittore che più affascina Bertinetti è, come era abbastanza prevedibile, Salman Rushdie, un personaggio ormai della Diaspora, di cui si sottolinea l'indianità, il gusto del raccontare unito all'amore sterniano per la digressione, l'attrazione per il bizzarro e per il fantastico che caratterizzano romanzi provocatori e dissacranti quali *I figli della mezzanotte* e *La vergogna* tanto da considerarlo il maggior scrittore di lingua inglese, pur non dimenticando il grande Naipaul che ha scelto da tempo la Gran Bretagna senza per questo rinnegare le sue origini caraibiche, romanziere ma anche autore di fortunati libri di viaggio, in particolare sull'India, paese con cui lo scrittore ha un complesso e difficile rapporto. *Dall'India*, agile libretto di piacevole lettura, si conclude molto opportunamente con l'elenco delle traduzioni italiane e una succinta appendice bibliografica; ci auguriamo che chi lo legge sia poi invogliato a conoscere una letteratura particolarmente originale che affonda le sue radici in una ricca tradizione ma che non ha paura di aprirsi a modelli ed esperienze europee.

Alberta Fabris Grube

Daniel Boyarin, *A Radical Jew. Paul and the Politics of Identity*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 366

A parte alcuni bellissimi versi di Derek Walcott a lui dedicati, il rapporto tra l'Apostolo Paolo e le letterature postcoloniali potrebbe apparire del tutto generico. Perché allora parlare qui di un saggio su uno dei padri del cristianesimo? Perché Homi Bhabha, massimo teorico del postcoloniale, nota che in quest'opera "il primo secolo si avvicina stranamente al ventunesimo"?

San Paolo è uno dei pilastri della cultura cristiana e occidentale; i suoi scritti e la tradizione teologica che hanno generato sono quanto di più centrale e canonico si possa pensare. Eppure - e questo è il punto di partenza di Boyarin - Saul di Tarso era nella sua epoca solo una figura marginale, un "critico culturale" le cui idee si ispiravano e partecipavano a un intenso dibattito che aveva come sfondo i rapporti tra ellenismo e giudaismo. Era appunto un "ebreo radicale".

Questo libro rilegge alcuni dei più importanti testi paolini in questa chiave, con una triplice intenzione: comprendere quali elementi della cultura ebraica del primo secolo avessero spinto Paolo a elaborare il suo progetto di riforma, quali tra le sue idee possano aver rilievo per il mondo ebraico oggi, e, più in generale, quali delle questioni sollevate da Paolo siano particolarmente attuali alla luce del dibattito contemporaneo sul multiculturalismo, il femminismo, il conflitto etnico, etc.

A Radical Jew non è un semplice saggio esegetico o storico, ma nemmeno un pamphlet. Nel raccomandarlo ai lettori Hayden White lo definisce "a tour de force of PoMo criticism". Un giudizio simile (unito al nome stesso di White) funzionerebbe sul mercato americano da calamita per migliaia di lettori, ma in Italia potrebbe provocare l'effetto contrario. Se però apriamo la confezione "PoMo criticism" e ne osserviamo (senza pregiudizi) il contenuto, vi troveremo un libro intenso, originale e stimolante. Proprio uno sguardo alle componenti postmoderne ci potrà fornire un'utile chiave di lettura per l'intera opera.

Primo elemento tipicamente postmoderno è la dichiarata autoconsapevolezza dell'autore di scrivere da un ben determinato punto di vista, rifiutando così un ideale voce critica neutra. Questa non è certo una novità in assoluto, ma nuova è la centralità che si attribuisce a questo fatto. Daniel Boyarin è professore di cultura talmudica all'Università della California a Berkeley. Per quest'opera ha imparato il greco e si è impadronito dell'immensa letteratura esistente su Paolo. Ma nonostante la profonda ammirazione nei suoi confronti, per Boyarin, ebraista ed ebreo osservante, parlare di Paolo equivale anche a confrontarsi con uno degli ispiratori dell'antisemitismo. Parte del libro è proprio dedicata a capire come le idee di questo ebreo radicale abbiano dato origine a una lunga e virulenta ostilità verso gli ebrei, soprattutto grazie a un'appropriazione interpretativa sulla quale ritorneremo. Ecco perché, mescolando ammirazione e dissenso, Boyarin ha scelto di intitolare il capitolo d'apertura "In lotta con Paolo" (cioè insieme a e contro Paolo).

Tipicamente postmoderno è l'intreccio tra investigazione storica e analisi delle problematiche culturali e politiche attuali. Spesso questo può portare a confusione, a illusioni infondate, e soprattutto a una selettività di comodo che taglia e cuce il passato per renderlo più appetibile al presente. Boyarin evita tutto ciò così come evita il linguaggio gergale e oscuro di altre opere scientifiche postmoderniste. La sua scrittura è chiara e scorrevole, e le sue tesi sono spesso costruite in opposizione a tesi rivali che l'autore riassume per il lettore che non abbia familiarità con il corpus paolino.

Terzo elemento: Boyarin legge i testi di Paolo con gli strumenti della teoria letteraria contemporanea, come aveva già fatto nei suoi studi precedenti (vedi per esempio *Intertextuality and the Reading of Midrash*, 1990). Al contrario dei precedenti esegeti, egli non è interessato a stabilire il "vero" messaggio di Paolo, bensì a rilevare la ricchezza, mutevolezza e a volte contraddittorietà dei suoi diversi testi. Boyarin si concentra per esempio sulle interpretazioni anti-giudaiche (di marca soprattutto luterana) che hanno fatto appunto di Paolo un antisemita suo malgrado. Ma con questo Boyarin non intende scagionare Paolo. Contro coloro che accusano

la critica postmoderna (in particolare il decostruzionismo) di essere fondamentalmente amorale, il critico insiste che ogni autore è responsabile delle interpretazioni delle proprie opere nella misura in cui non calcola con la massima cautela le conseguenze che possono derivare da una certa ambiguità semantica. Vediamo ora in dettaglio come questo si applichi a Paolo.

Vero nucleo di *A Radical Jew* è l'analisi di un singolo e famosissimo passo della lettera ai Galati (3,28): "Non conta più l'essere giudeo o greco, né l'essere schiavo o libero, né l'essere uomo o donna, poiché voi tutti siete un essere in Cristo Gesù" (trad. Leone Algisi).

La tesi centrale di Boyarin è che con questo versetto Paolo offra una critica originale e efficacissima al giudaismo istituzionale che nel primo secolo sta vivendo una fase di grande fermento che prelude a quel movimento di codificazione dei testi e delle tradizioni che ancora configura l'ebraismo moderno. Il problema teologico che assilla Paolo è quale sia lo spazio per gli altri popoli nel piano di salvezza rivelato da Dio agli ebrei per mezzo della Torà. Egli lo risolve abbracciando un'ideologia (che è insieme ontologia, antropologia, ermeneutica) dualistica di chiara derivazione ellenistica: interpretando allegoricamente le norme ebraiche egli si slega da esse senza negarle. Se la tradizione ebraica pone l'accento sulla realizzazione pratica della legge, Paolo invece pensa a uno spirito della legge, che può essere soddisfatto anche dai Gentili. Ma nel rispondere alle tendenze etnocentriche del giudaismo del primo secolo, Paolo teorizza un soggetto umano universale che è di fatto maschile e cristiano. Per il suo disegno universalista (che Boyarin elogia come realmente moderno e democratico ante litteram) Paolo si trova però a sacrificare tutte le differenze, e quando la sua critica si trasforma da marginale e minoritaria a posizione egemone, essa diventa appunto ispiratrice di misoginia e antisemitismo.

È a questo punto che val la pena sottolineare l'interesse di questo libro per gli studiosi della postcolonialità. Se essa viene letta come l'espressione di una lotta dei margini contro il centro, dei gruppi discriminati contro un'autorità che si autodefinisce come portatrice di valori universali, di un approccio che

non perde mai di vista i connotati etnici, religiosi e di classe contro una pretesa neutralità, allora *A Radical Jew* si propone come testo fondamentale per analizzare le radici di questi conflitti, come lo stesso Boyarin indica con forza:

"this tension between the same and the different, in both gender and ethnicity, indicates the precise quandaries in which our sociocultural formation is trapped through the present; the dilemmas of multiculturalism and feminist theory seem to grow, then, out of cultural dilemmas that were first seriously encountered in the first century". (p. 9).

Questo libro si dimostra un tour de force di critica postcoloniale più che postmoderna. Un significativo esempio di ciò è l'analisi che Boyarin compie dell'uso della figura degli "ebrei", che nell'opere di filosofi come Nancy o Lyotard funzionano come segno o metafora di tutti i reietti e i discriminati. Ma come nel metodo allegorico di Paolo, questa interpretazione pur solidale lascia i soggetti portatori di differenza (gli ebrei reali in questo caso: ashkenaziti o sefarditi, moderni o antichi, osservanti o secolari) nell'isolamento, riducendoli a mera funzione simbolica. La critica postcoloniale opera secondo l'assunto opposto, cercando di inseguire, ascoltare, ricostruire le voci della specificità, nella loro autonomia e attività, senza per questo scivolare in un facile relativismo o etnocentrismo.

Vi sono altri argomenti che varrebbe la pena mettere in luce, per esempio l'analisi delle posizioni di Paolo sulla differenza sessuale o le interessanti osservazioni sul valore simbolico della circoncisione. Ma il nostro scopo è quello di invitare alla lettura di un'opera che per la sua impostazione e la sua difficile classificazione difficilmente verrà tradotta in Italia ma (speriamo invece di essere smentiti) che potrà essere illuminante per tutti coloro che, negli ambiti più diversi, si interessino alle dinamiche interculturali. Chissà poi che quest'opera incoraggi ulteriori incursioni postcoloniali in altre opere del canone europeo. Tali incursioni, come ben dimostra il libro di Boyarin, non ridimensionano queste opere, bensì le arricchiscono.

Shaul Bassi

Frank Davey, *Canadian Literary Power*, WeWest Publishers, Edmonton, 1994, pp. 317.

Vari sono i punti toccati da Frank Davey in questo testo dall'intento dichiaratamente polemico sul modo in cui si è costituito il "canone" letterario e sulla dinamica culturale in Canada. La prospettiva è quella di favorire il dibattito che scaturisce dall'emergere inevitabile di entità regionali e di gruppi minoritari. È questa intenzione "politica" che Davey riconosce come intrinseca al "suo" postmodernismo, e in questo senso l'uso del termine è esso stesso un atto politico all'interno della politica culturale nazionale. Si contrappone pertanto a qualsiasi posizione "trascendente" che, cioè, si collochi al di là di un ampio e comprensivo dibattito culturale.

Il postmodernismo per Davey si pone come antitetico all'egemonia centralizzante e ha avuto il grande merito di aver favorito l'affermarsi di gruppi e di un processo di negoziazione fra di essi che si pone alla base della società canadese. Si dichiara ovviamente, quindi, ostile al criterio con cui R. Lecker ha preteso di fissare il canone letterario in *The Canonization of Canadian Literature: an Inquiry into Value* (1989-90) e nel successivo *A Country Without a Canon* (1992).

Frank Davey vuole mostrare come l'ambiente culturale canadese sia più ricco, variegato ed eterogeneo di quanto non risulti dai saggi di Lecker. In effetti, dopo l'apparizione delle storie letterarie del Klinck e del Keith non ci sono stati altri tentativi in questo senso e ciò di per sé mostra come l'idea di una storia della letteratura canadese risulti poco realizzabile nel momento in cui emerge la grande varietà di entità culturali minoritarie che non si riconoscono in una letteratura "nazionale". Davey avanza anche sospetti di ordine economico relativi all'attività di case editrici legate all'establishment. Analoghe considerazioni Davey fa in *The Collapse of the Canadian Poetry Canon* in cui le due ideologie dominanti di stampo umanistico e nazionalistico vengono messe in crisi dall'apparizione di antologie regionali, femministe, omosessuali, etniche, nessuna delle quali è fondata sul concetto di "Canadianness". La crisi della poesia si avverte di più quindi nell'ambito della

"funzione" della poesia come edificatrice del carattere nazionale, di quanto non si avverta nella frastagliata e numerosa produzione poetica di cui Davey offre, come nel caso del romanzo, un resoconto molto documentato.

Partendo dai presupposti di una letteratura che per essere utile deve collocarsi all'interno di un vasto dibattito, Davey nei saggi centrali - dedicati a S. Ross, M. Atwood, D. Marlatt e P. Webb - indica il modo attraverso il quale si possa costituire un canone. *As For Me and My House* costituisce un ideale punto di partenza poichè il romanzo è simbolico di un Canada che si deve inserire nel contesto culturale internazionale. M. Atwood serve a mettere in evidenza il potere letterario di minoranze che solo recentemente hanno trovato spazio espressivo. D. Marlatt, alla luce della critica femminista, vede nella letteratura la capacità di modificare la struttura della società e, analogamente, P. Webb è esempio di una letteratura e di una cultura che si ispirano al dibattito culturale e politico.

Il libro, come si è detto, è dichiaratamente polemico, ma ha il merito di indicare una prospettiva. Oltre a mettersi personalmente in discussione **14** (per il fatto di aver introdotto il postmodernismo in Canada e di aver in *From There to Here* contestato la critica tematica) Davey qui ancora una volta scuote l'ambiente letterario affermando un inderogabile impegno politico. La letteratura in questo senso è valutata nella sua ampia funzione sociale, nell'intreccio che si crea tra accademia, società, economia, visione del mondo. In questo intreccio, e non in ragioni strettamente estetiche, si devono trovare, secondo Davey, i criteri per la costituzione di un possibile canone letterario.

Giulio Marra

Lise Gauvin, *La littérature québécoise: une littérature de l'intranquillité.*

"En ces heures où le paysage est une auréole de vie, j'ai élevé, mon amour, dans le silence de mon intranquillité, ce livre étrange..."
Fernando Pessoa

On peut constater que d'une certaine façon la littérature du Québec est née avec le siècle et qu'elle en épouse les contours avec une fidélité parfois exagérée. Mais je dirais qu'elle coïncide encore davantage avec ce temps des fragilités fin de siècle qu'on nomme l'ère du doute et de l'incertain. A l'heure de l'abandon progressif des ismes, à l'heure où tout ce qui peut ressembler au nationalisme prend une odeur de soufre, j'ai me lire dans les textes de mes contemporains le fragile et le manque, l'inquiétude et la perte. Est-ce que l'écrivain, si jamais il sert à quelque chose, ne sert pas d'abord à cela, à déjouer les sécurités triomphantes?

Parmi les textes récents, ceux qui me parlent le plus sont ceux qui, à l'écart des genres plus connus et reconnus, ont su doubler leur interrogation - j'ose dire existentielle, car je crois que toute écriture procède d'une quête de cet ordre - d'une aventure de la forme. Je pense à *Agonie* de Jacques Brault, récit méditation et dérive ancrée aussi bien dans l'intertexte littéraire que dans la réalité fictive du personnage. Je pense à *Voyage en Irlande avec un parapluie* de Louis Gauthier, itinéraire d'un écrivain au cœur du silence et des mots. Je pense à *La Survie* de Suzanne Jacob, série de textes brefs, scintillants, entaillant la douleur avec une précision de chirurgien. Je pense au *Journal de l'année passée* de Geneviève Amÿot, curieuse histoire d'un amour perdu, à *L'Amant gris* de Louise Warren, et à ses motifs mélancoliques. La liste pourrait s'allonger encore de ces petites proses exactes, sensibles, de ces écritures pour vivre ou survivre, témoins d'un parcours précaire et toujours recommencé: entre la détresse et l'enchantement.

Dire que la littérature québécoise est née avec le siècle est une formule tentante, mais, comme toute formule, elle est

un peu rapide, voire fausse. Il faut, pour lui rendre justice, ajouter un autre demi-siècle. On donne généralement la date de 1837 et *L'Influence d'un livre ou Le Chercheur de trésors* de Philippe Aubert de Gaspé fils comme premier roman. Étrange titre que celui-là. A-t-on idée de commencer une littérature à partir d'un autre livre? L'audace paraît plus grande encore si l'on sait que le livre en question est *Le Petit Albert*, un traité de sciences occultes. Le coup d'envoi est donné à une littérature qui, paradoxalement, n'a cessé d'entretenir avec le livre des rapports ambigus. Quelque cent vingt ans plus tard, le roman *Le Libraire* de Gérard Bessette propose encore le livre comme lieu d'un savoir occulte et, par là même, interdit. La littérature québécoise est donc, d'entrée de jeu, menacée de suspicion, le livre y étant associé à quelque oeuvre maléfique et satanesque. Pour contrer le danger et minimiser les risques, on énonce des mots d'ordre. La littérature québécoise, dans la deuxième moitié du 19^e siècle, connaît une phase programmatique. "Faisons ici une littérature qui soit à nous et pour nous", réplique l'abbé Casgrain aux doléances de Crémazie. Dans cette phase volontariste téléguidée par des clercs, provoquée par un Lord anglais au jugement rapide, la production littéraire donne, au mieux, les contes de Fréchette, Lemay et Beaugrand qui, dans le sillage du romantisme, se mettent à "raconter les histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées". Au pire... Mais passons et réjouissons-nous de la venue de Nelligan qui, au tournant du siècle, offre la première grande oeuvre de cette littérature. Pour le poète du *Vaisseau d'or* et de la *Romance du vin*, Réjean Ducharme dit éprouver "une grande affection fraternelle".

Nous voilà déjà au XX^e siècle, au cours duquel la littérature québécoise vit, en accéléré, toutes les phases connues de l'histoire littéraire. Après sa phase programmatique, sa phase d'enracinement et de classicisme. Entre régionalisme et universalisme, on se demande comment écrire et pour qui. Les voix du terroir et du territoire se conjuguent pour donner une suite de romans dont le cadre est la vie rurale. Mais bien vite le discours de célébration le cède à un discours critique qui apparaît déjà dans *La Scouine* d'Albert Laberge, dans *Trente Arpents* de Ringuet ou plus tard dans un livre comme *Le Survenant* de Germaine Guèvremont. L'enracinement souhaité par Menaud

reste toujours problématique, rejeté dans un hors-temps qui prend l'aspect d'un passé mythique ou d'un avenir indéfini.

Dans cette première moitié du siècle, des poètes aux voix graves chantent leurs amours *À l'ombre de l'Orford* (Desrochers) ou traduisent, à travers *Les regards et Jeux dans l'espace* (Garneau), une aventure poétique menée sous le signe du dépouillement et d'une haute exigence spirituelle.

Phase de classicisme encore que celle qui donne, en 1945, *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, marquant à la fois l'apogée et la fin du roman de type réaliste, du moins pour un temps, jusqu'aux fresques des années quatre-vingt. Mais qu'est-ce qu'un roman classique, qu'une œuvre classique, sinon un texte qui, indépendamment de l'esthétique choisie, est reconnu comme tel et enseigné dans les classes? À ce titre, mentionnons également les Langevin, Thériault, et autres, dans le domaine du roman, qui constituent le corpus littéraire québécois et l'instituent comme objet d'étude. À l'aube des années soixante, la littérature québécoise avait produit un certain nombre d'œuvres et d'auteurs qui, depuis lors, sont considérés et enseignés comme classiques: aux noms déjà cités s'ajoutent ceux des Anne Hébert, Alain Grandbois, etc.

Arrive alors, sans tarder, une phase de contestation et de provocation dont le premier signe apparaît dès 1948 et se nomme *Refus global*, manifeste des artistes contre une société sclérosée. Les autres signes se font surtout connaître dans les années 60. *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* parodie le roman de la terre. Les écrivains de *Parti pris* font du joul leur cheval de bataille et contestent leur statut d'écrivain: au pour qui écrire, ils ajoutent le pourquoi. Ducharme piège les mots et les retourne dans tous leurs sens. Godbout triture l'âme collective sur fond de hot dogs et de frites. Aquin refuse de faire le jeu du dominé qui a du talent. Phase de suppléance donc, par rapport au politique et aux autres discours sociaux. Nouveau classicisme également, mâtiné de révolte cette fois. Cette époque de *L'Age de la parole* dit l'appartenance douloureuse, "l'âme agonique" (Miron), le *Recours au pays* (Pilon) difficile bien qu'inévitable, ce pays lyrique et toujours à venir.

Le modernisme des années 70 érige l'absolu du texte et conteste toute interfé-

rence du social. En même temps, on retourne à des formes plus anciennes, comme la saga (Beaulieu), la chronique (Tremblay), le mythe (Poulin). Mais surtout, durant cette décennie, le *nous* se décline au féminin. De *La Nef des sorcières aux Fées ont soif*; on cherche à décrire un sujet problématique. Entre la mère, la vierge et la putain, y a-t-il place pour un espace de fiction qui ne soit pas pure convention, se demandent les écrivaines? Les modèles littéraires connus ne convenant pas, il faut inventer l'héritage, affronter les peurs, les tabous, oser une parole autre, prendre le risque de la dérision. Le féminisme, au Québec, dans cette société qu'on disait matriarcale, a su montré que tout était encore à faire dans ce domaine et qu'il fallait ici aussi revoir l'histoire du point de vue des femmes. Les hauts cris lancés contre les manifestes et manifestations des années 70 montrent à quel point les femmes dérangeaient et dérangent encore. Cette révolution, la plus grande de ce siècle, n'a pas fini de surprendre.

Les années 80 font succéder le *je* au *nous* les voix feutrées aux accords de l'orchestre. C'est l'âge par excellence de la prose. L'âge de la parole était davantage marqué par la dominante poétique. La prose des années 80 est humoristique, quotidienne, tablant sur tous les possibles de la langue. Elle passe par les voix assurées des romanciers à succès, mais aussi par les *je* inquiets et interrogatifs dont il était question plus haut. Elle tire son éloquence de cette inquiétude même. Elle dit le précaire et l'incertain. À travers cette phase intimiste, la littérature québécoise rejoint l'acte d'écrire dans ce qu'il a de secret et de suspect. De nécessaire aussi.

Pour qualifier la littérature québécoise dans son ensemble, j'hésite entre diverses dénominations. Cette littérature fonctionne et est instituée à la manière d'une littérature nationale. Le rêve autarcique des littérateurs du siècle dernier s'est jusqu'à un certain point réalisé. Un marché intérieur a été conquis, attesté par l'enseignement et par le public. Au plan symbolique, cette littérature a aussi acquis un statut de littérature nationale dans la mesure où, précisément, elle a pris des distances avec la problématique identitaire. "Une littérature devient nationale, écrivais-je dans un ouvrage préparé avec des collègues de Belgique et du Québec², lorsque précisément elle cesse de se poser le problème de son existence, c'est-à-dire

lorsqu'elle a acquis une polyvalence telle qu'elle se développe en dehors des consensus et peut se passer d'un rapport frileux ou emphatique avec le nationalisme". Littérature nationale, c'est-à-dire ouverte au multiple et au ludique, qui affiche une langue décomplexée et les langages des transgressions les plus diverses. Qui ose maintenant dire *je* et l'écrire. Qui n'a pas peur de décliner le quotidien, sachant qu'il n'y a de banal que l'informe. Littérature qui se dit et se cite dans une intertextualité signifiante: il ne s'agit pas d'un fonctionnement en circuit fermé mais d'une information réciproque et d'une circulation libre de l'écrit. Un espace littéraire est ainsi créé, qu'on peut reconnaître dans une certaine mesure comme distinct.

La littérature québécoise a déplacé peu à peu le champ de ses interrogations. Plus elle est devenue littéraire, moins elle a semblé soucieuse de son appartenance québécoise. Plus elle perçoit sa propre étrangeté comme littérature, plus elle s'éloigne du consensus "national" pour accueillir les voix venues d'autres cultures, d'autres lieux. En même temps que la langue se reterritorialise, la littérature prend des distances avec la problématique identitaire. En 1983, dans une postface à l'ouvrage collectif déjà cité, je qualifiais cette littérature de post-nationale, soulignant par là que sa phase programmatique était bien passée et dépassée. Mais ne serait-il pas plus juste de parler d'une phase post-nationaliste? Car à moins de se survivre ou de se faire hara-kiri, une littérature peut difficilement faire l'économie de son propre passé

Comment situer la littérature québécoise par rapport aux autres littératures mondiales? La notion de littérature mineure mise de l'avant par Kafka et reprise par Deleuze et Guattari est séduisante. Une littérature mineure est une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure, les autres traits de la littérature mineure étant le branchement de l'individuel sur l'immédiat politique et l'agencement collectif d'énonciation. Cette notion de littérature mineure a été appliquée, notamment, à la littérature antillaise, par Césaire lui-même. Elle est aujourd'hui contestée par un Raphaël Confiant pour son relent de colonialisme. Parce que "nous autres, auteurs de la créolité, ne nous considérons pas du tout comme une minorité mais bien comme une majorité (dans notre pays, la Martinique)". "Ensuite, ajoute-t-il, parce

que le français est devenu tout autant notre langue que celle des hexagonaux.³ Une critique analogue peut se faire quant à l'application du concept à la littérature québécoise. On peut difficilement considérer en effet les francophones au Québec comme une minorité, à moins d'inscrire comme seule base du repérage l'entité pan-canadienne ou encore l'entité française ou pan-francophone. Pour ce qui est des autres caractéristiques, à savoir le branchement sur l'immédiat politique et l'agencement collectif d'énonciation, n'est-ce pas précisément ce que la littérature québécoise quitte peu à peu? Le concept de littérature mineure me semble donc inadéquat ou correspondre plutôt à un moment de l'histoire littéraire québécoise, celui des années 60 plus particulièrement.

Faut-il parler alors d'une littérature périphérique ou régionale? Mais supposer l'idée d'un centre, n'est-ce pas encore entrer dans une dialectique piégée à l'avance? Qui définira le centre? Est-ce que toute littérature, à un moment donné de son parcours, n'a pas intérêt à se percevoir comme centre? Qu'on pense aux littératures sud-américaines, qui ont renversé en leur faveur la dialectique du centre et de la périphérie. Mieux

16 encore, la notion de centre est-elle nécessaire? Ne renvoie-t-elle pas à un discours autoritaire, monolithique, celui d'un consensus impossible ou celui d'un pouvoir, le pouvoir de décréter l'universel?

Dans un ouvrage récent et fort stimulant, François Paré propose la notion de "littérature de l'exiguïté", regroupant par là les littératures coloniales, les littératures insulaires, les petites littératures nationales, c'est-à-dire ces littératures qui "vacillent entre une gloire un peu surfaite et le désespoir de n'arriver à engendrer que de l'indifférence".⁴ Ces "petites littératures" recouvrent à peu près l'espace désigné par les littératures mineures, à cette différence près que la langue n'intervient pas en premier lieu dans la définition. Mais là encore l'exiguïté suppose un comparant plus large, plus étendu, plus expansionniste. Ces littératures sont encore nommées par référence à une hiérarchie. Aussi séduisant qu'il soit, ce modèle me semble risqué et je me permets d'en proposer un autre, moins marqué, et qui me paraît convenir à la littérature québécoise.

Cette littérature qui, dès le début, est hantée par la conscience de son statut, qui cherche à se constituer en littérature

nationale et ne le devient qu'au moment où elle met fin à ses énoncés programmatiques, au moment où elle laisse dans l'ombre le qualificatif et se conçoit comme littérature avant d'être québécoise, cette littérature qui a enfin appris à dire *je*, je dirais qu'elle est et qu'elle a toujours été une littérature de l'intranquillité.

Littérature de l'intranquillité, en ce sens que rien ne lui est jamais acquis et qu'elle vit de ses paradoxes mêmes.

Paradoxe d'abord que cette langue dite tour à tour française, québécoise ou canadienne, cette langue au statut toujours précaire et toujours à renégocier, qui a permis aux diverses générations d'écrivains de passer de l'insécurité à la surconscience linguistique, d'une attitude normative et surprotéctionniste à l'invention la plus pure. Le jolal s'y transforme en blues et en chant lyrique. La langue devient par excellence un espace rêvé, utopique. Chaque écrivain, ici comme ailleurs, doit trouver sa langue dans la langue. Mais il doit, ici à la fois défendre le statut de cette langue sur le plan politique et affirmer son caractère d'étrangeté. "Écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue", déclare Michel Tremblay. "Écrire, dit Godbout, c'est une activité d'étranger".

Écrire au Québec, c'est aller à la rencontre de cette étrangeté, en nous et hors de nous, sachant qu'il n'y a de littérature possible que dans l'inconfort et l'intranquillité.

Quand l'écrivain rêve d'inventer une langue, sa langue, cela peut donner quelque chose comme le béréncien, cette utopie ducharmienne qui veut que le verbe avoir se conjugue toujours avec le verbe être. L'aboutissement de cette langue rêvée, de cette conciliation, je le perçois dans le roman *Décadé* du même Ducharme et particulièrement dans cette phrase magique et magnifique: «Me casse pas. Je suis tout ce que j'ai.»

Cette phrase d'ailleurs me paraît pouvoir être mise en exergue à l'ensemble de la littérature québécoise. Elle rend compte d'une conscience de la fragilité qui se meut aussitôt en force, celle de l'intranquillité. Cette littérature a l'avantage de n'être pas là où on l'attend. Encore trop peu connue à l'étranger, elle ne répond pas aux images clichés que l'on veut y voir. Les écrivains ont renoncé depuis longtemps à l'exotisme d'un primitivisme sauvage, ainsi qu'aux

atouts folkloriques. À quelques exceptions près. Les écrivains choisissent de se dire dans une conscience aiguë de leurs limites et d'une précarité qu'ils s'appliquent à déjouer avec patience. Littérature de l'Extrême-Occident, a-t-on dit au sujet de la québécoise. De l'extrême-Amérique également. À l'étrangeté de l'écriture comme telle, s'en ajoute une autre, celle de l'étrangéité dans le continent américain. La littérature québécoise se trouve ainsi affectée d'un double coefficient d'étrangeté. Elle a hérité des blessures de la colonisation sans en prendre en contrepartie les bienfaits: celui de l'immense marché auquel ont eu droit les littératures sud-américaines, par exemple, jouant à rebours le jeu des empires détruits. Dans ce domaine de la diffusion comme dans les autres, la littérature québécoise n'a rien d'assuré, de tranquille. Sa désignation même de littérature nationale ou québécoise n'est-elle pas chaque jour contredite par sa représentation "officielle", au niveau de l'état fédéral, qui persévère dans sa nomination de littérature canadienne ou canadienne de langue française? Cette autre face de l'intranquillité évite à la littérature québécoise de s'abîmer dans le confort de l'auto-célébration.

Pour baliser et banaliser la modernisation rapide des institutions et de la société québécoise, durant les années 60, on a trouvé le bel oxymore de révolution tranquille. Peu d'énoncés du même type ne rendent compte des moments forts de la littérature québécoise. Qu'on relise les titres: *Refus global*, *Les Fées ont soif*, *L'Age de la parole*, etc. Commentant le recueil de textes réunis sous le titre *La Belgique malgré tout*, je disais que nous partagions avec nos collègues belges francophones ce lieu commun de littératures inquiètes. De l'inquiétude à l'intranquillité, il n'y a que le passage d'un sentiment à un état.

Le paradoxe de l'intranquillité, c'est qu'elle s'inscrit dans une durée, qu'elle persiste et signe. "Si peu que j'aie écrit, la littérature est toute ma vie", déclarait récemment Miron. Et ainsi de plusieurs autres. Dont je suis. Écrire, pour moi, c'est affirmer une présence et une déviance. Car malgré tout, écrire, geste ordinaire accompli par des gens ordinaires, est en soi une forme de délinquance. Ce geste s'inscrit mal dans l'économie générale du monde et du social. Personne n'attend rien de celui ou de celle qui écrit. Personne ne lui demande quoi que ce soit. Écrire, c'est se situer en dehors des sécurités externes. "Écrire

comme un chien fait son trou, un lièvre fait son terrier", précisaient Deleuze et Guattari, constatant que la situation de "mineur" était celle de tout Écrivain. Écrire, pour moi, c'est faire l'inventaire de mes fragilités. J'écris pour comprendre, j'écris pour voir. Je vis mieux quand j'écris que quand je n'écris pas. J'écris parce que je ne sais pas. Parce qu'en écrivant, je m'approche de cela, que je ne sais pas, du moins pas encore. écrire, c'est faire l'expérience du doute, de l'incertain. C'est m'approcher des êtres jusqu'au vertige, dans une complicité que jamais aucune vie ne rendra possible. Mais c'est aussi reconnaître leur opacité. Écrire, c'est accepter d'errer, d'avancer en aveugle dans un tracé toujours à refaire. C'est enfin participer de cette *littérature de l'intranquillité* que je tente de nommer. L'intranquillité est une force, un privilège que la littérature québécoise partage avec d'autres qui, sur la scène du monde, déroutent et dérangeant, et ne seront jamais *établies* dans le confort ou l'évidence de leur statut.

Lise Gauvin

NOTES

¹ *Trajectoires*, PUM et Labor, 1983.

² Cfr. L. Gauvin et F. Marcato (édit.), *L'Age de la Prose*, Rome et Montréal, Bulzoni et ULB, 1991.

³ R. Confiant, *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle*, Paris, Belfond, 1993, p. 122.

⁴ François Paré, *Les littératures de l'exiguité*, Éditions du Nordir, 1992, p. 9.

Alessandro Gebbia (ed), *Il Minotauro Ultramarino*, Bulzoni, 1995, pp. 333.

Utile raccolta di tredici saggi sulla poesia canadese anglofona delle origini. Utile perchè si riferisce ad un preciso momento storico che va dalla fine settecento alla fine ottocento, perchè è una serie di saggi di buon livello e perchè infine in più di un saggio si dà spazio anche alla voce lirica femminile. Si deriva un'immagine variegata e insieme omogenea di questo secolo di poesia che pur risentendo, da un lato, del romanticismo e del vittorianesimo britannico e, dall'altro, del trascendentalismo americano, offre l'opportunità di mettere in evidenza tratti peculiari in particolare quando si confronta con la natura.

Non si tratta di grandi originalità, il rapporto con l'ideologia britannica e con gli USA rimangono un tratto distintivo. E' questo un aspetto esaminato nel saggio ben argomentato e ben documentato di S. Proietti nel quale si esamina l'atteggiamento dei "lealisti" in ambiente canadese, poeti che guardano sì al Canada, ma forse di più romanticamente all'America che hanno abbandonata. Sono poeti che più che contribuire alla formazione di un "mito", denunciano la necessità di una fuga e di un esilio visto pessimisticamente come "un salto nel vuoto". La loro fedele adesione al modello britannico si fa infatti sempre di più utopica nella convinzione di essere portavoce di valori superiori, i quali però vengono inspiegabilmente sconfitti. La medesima contraddizione spirituale viene rilevata da P. Mastrodonato che mette in luce l'aspetto ideologico del poeta esiliato, la sua funzione nel divulgare idee libertarie e l'attenzione alla natura. Interessante la citazione di poeti che tendono a rimanere sconosciuti, come A. McLachlan, J. Stansbury, J. Howe e S. O'Grady, che invece preannunciano vaste tematiche della poesia canadese del novecento.

Il saggio di Alessandro Gebbia parte da queste posizioni e le rielabora all'interno di un progetto più ampio riguardante il carattere della letteratura canadese. Ciò che viene sottolineato è il processo mitopoetico che viene indicato anche attraverso il titolo della raccolta. Il processo di "mitizzazione"

pone un problema di prima grandezza. Da un punto di vista critico è una prospettiva interessante, poichè vede nella sconfitta una volontà di rinascita ovvero di nascita poetica. È un processo che secondo Gebbia si pone agli inizi e alle radici della poesia canadese e implica una vasta prospettiva culturale. Utopia, quindi, come desiderio di porsi al di fuori di una situazione inaccettabile, ed elaborazione poetica che realizza nel testo questo movimento immaginativo. In questo "luogo" utopico si sostanzia l'"altrove" canadese. Un senso di sfida, dunque, si legge in questi poeti ottocenteschi che assemblano il loro "mostro" verso il quale sentono al tempo stesso terrore e ammirazione, un mostro da domare, da trasformare in una visione conciliata, pastorale, in cui Uomo, Natura e Dio siano rappacificati. Questa è una visione sostanzialmente settecentesca e romantica e l'uso di elementi della tradizione pastorale da parte di questi poeti appare un scelta consapevole. La prospettiva, come dicevo, mi sembra attraente, lascia qualche dubbio la convinzione che questo progetto si realizzi effettivamente in una poesia che mostra troppi richiami e chiare imitazioni per riuscire a trasformare lo spazio fisico in uno spazio letterario. (Si vedano i saggi di McMullen e Trabattoni che collegano biografia e poesia e mettono in luce le molte derivazioni, e spunti originali, in Carman e Whetherald). Un aspetto che in genere viene messo in evidenza è il travaglio linguistico di questi poeti, la inadeguatezza del mezzo stilistico che si attaglia alla natura britannica, ma non riesce a descrivere se non sommariamente quella canadese. Il saggio di R. Ambrosini mette in evidenza come l'ideale pastorale abbia certamente un fascino per un poeta come O. Goldsmith che in *The Rising Village* risponde al pessimismo di *The Deserted Village*. Interessante anche il saggio di R. Bedini che nella poesia di Lampman ritrova i termini della visione romantica, ma con un'ossessiva presenza del "sogno". All'interno di questa dialettica tra derivazione e originalità il saggio di D. Armani sottolinea la inadeguatezza del linguaggio di descrizione naturale in M. Blennerhasset, S. Moodie, P. Vining Yule e H. Prescott, e la inadeguatezza della filosofia ottimistica settecentesca che vi trapele. L'aver sottolineato questo aspetto risulta interessante poichè contribuisce a far capire come

L'osservazione del poeta canadese tenda a non rivolgersi al tempo (storia) ma allo spazio e come vi sia un significativo spostamento verso la geologia e l'archeologia. L'atteggiamento di fondo però rimane quello legato all'ideologia lealista. Nonostante tutto, come osserva C. Ricciardi, l'atteggiamento nei confronti degli indiani di Scott (di cui tratta anche R. Bedini) risponde alla ideologia britannica più che essere effettiva comprensione dei popoli autoctoni. È questo, secondo F. Pontuale, il motivo della riscoperta e rivalutazione moderna della poesia di I. Valancy Crawford, per il tono anticolonialista, per l'accusa rivolta alla religione e all'economia di tendere verso il comune scopo dello sfruttamento coloniale. I poeti trattati occupano un posto ben definito all'interno dello sviluppo della poesia canadese, però in questi attenti saggi la loro produzione poetica viene messa a fuoco e esaminata nel dettaglio offrendo al lettore una buona possibilità di informazione e di approfondimento.

Giulio Marra

Richard Gruneau e David Whitson, *Hockey Night in Canada. Sport, Identities and Cultural Politics*, Toronto, Garamond, 1993, pp. 312, \$can 21,95

Al Purdy scrisse nel 1960 che l'hockey era "the Canadian specific", mentre nel 1972 Yevtushenko affermò che il più grande poeta canadese era Phil Esposito, massiccio attaccante locale. William Kurelek ha dipinto quadri che raffigurano fasi del gioco e Mordecai Richler, Hugh McLennan e Roch Carrier l'hanno menzionato nei loro romanzi e gli hanno dedicato alcuni racconti. Prima dello sviluppo del multiculturalismo - che ha sovvenzionato lo sviluppo di molti sport importati, non ultimi il ciclismo e il calcio - l'hockey è stato il gioco canadese e le notti in cui esso era trasmesso per radio e per televisione hanno plasmato il linguaggio e la mentalità di generazioni di canadesi. Come sottolineano gli autori, se per cultura si intende "the complex web of meanings, beliefs, and ways of living that characterize any society", allora l'hockey gioca un ruolo importante nella cultura canadese. "Hockey's rhythms, meanings, structures, and contradictions can all be understood as a constitutive part of the Canadian collective memory. Hockey acts both as myth and allegory in Canadian culture. The game has become one of this country's most significant collective representations - a story that Canadians tell themselves about what it means to be Canadian".

Giochi sul ghiaccio simili all'hockey moderno erano giocati nelle colonie olandesi e britanniche ben prima del XIX secolo, quando alcuni di questi sport acquistano strutture più stabili a livello locale. Senza indagare se il gioco attuale sia nato a Kingston o ad Halifax (un tema che divide gli appassionati), è comunque certo che esso acquista un certo rilievo a Montreal, dove nel 1875 le esibizioni indoor al Victoria Skating Rink sono seguite dalla stampa. Dieci anni dopo squadre di questa città e delle vicine Ottawa e Quebec formano un'associazione presto imitata nell'Ontario orientale e meridionale. L'hockey è ormai lo sport preferito delle élite di origine britannica, ma ha ancora regole molto diverse da una regione all'altra. Agli inizi del nostro secolo queste divisioni

scompaiono e lo sport assume uno status professionistico rigidamente regolamentato.

Il suo successo aumenta dopo la prima guerra mondiale: ormai affascina francofoni e anglofoni e attira la crescente attenzione statunitense. I tornei coinvolgono squadre delle due nazioni e sono seguite dai maggiori giornali. Infine la telediffusione degli incontri più importanti esporta l'hockey anche nel West, dove non era giocato, e contemporaneamente dà statura quasi mitologica ad alcuni giocatori. Il campo ghiacciato diventa allora il "field of dreams" dei ragazzi canadesi e la storia di un campione quale Wayne Gretzky diviene una sorta di *fairytale*. Gretzky ha infatti così successo da imporre il gioco persino nell'assolata California: nella seconda metà della sua carriera abiterà quindi a Hollywood, dove sposa l'attrice Janet Jones. Per il pubblico del suo paese di origine diviene così allo stesso tempo il "working-class boy who made good" e il canadese che si è saputo imporre sul palcoscenico degli Stati Uniti.

L'identificazione col gioco è fortissima nei decenni del secondo dopoguerra: gli abitanti di Montreal scendono in piazza, devastando la città nel 1955, quando il presidente della lega professionista squalifica Maurice Richard, campione dei Canadiens. L'hockey allora non soltanto nutre il mito del "making it", ma promuove un'identificazione collettiva degli abitanti delle singole città. Tuttavia negli ultimi anni questi legami si stanno allentando: lo sport è entrato in un mercato commerciale internazionale che porta inevitabilmente alla perdita di identità locali. L'hockey si è "americanizzato", diventando sempre più violento per esigenze di spettacolarizzazione. Così molti adulti affermano sconsolati "it's not our game anymore", mentre è sempre meno giocato dai giovani, che preferiscono altri sport e altre forme di intrattenimento.

Questo e altro è raccontato in *Hockey Night in Canada*, un libro che giustamente ha vinto il North America Sports Historians Award e che ci permette di comprendere appieno il peso che questo gioco ha avuto nell'evoluzione della cultura canadese.

Grazia Trabattoni

Harold A. Innis, *Staples, Markets and Cultural Change. Selected Essays* (ed. by Daniel Drache), Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press 1995, pp. 506, s.i.p.

I convegni e le iniziative per il centenario della nascita di Innis hanno valutato i molteplici aspetti dell'eredità di questo studioso, che oltre ad essere uno dei più grandi economisti e storici dell'economia canadesi e in ogni caso l'unico ad essere significativamente acclamato presidente della consorella American Economics Association, ha anche studiato per primo la storia delle comunicazioni come sviluppo di un monopolio economico fondamentale, aprendo così la strada a tutto quello che si venuto poi scrivendo da McLuhan al cyberpunk e ai teorici della "third revolution" elettronica. Su Innis l'Università di Toronto ha organizzato due convegni: "Cars, continentalism and Canada"; "Space and technology". Altri due hanno avuto luogo a Concordia ("Innis' ideas at 100") e all'Università della British Columbia ("The crisis in British Columbia's rain forest"). York University ne ha messi in piedi tre: "The future of the nation state"; "Money and Culture: what's it worth?"; "Global ecology and social movements". Infine due incontri sono stati tenuti alla South Florida University ("Monopolies of Knowledge") e a Città del Messico ("Cars, continentalism and North America"). In queste occasioni sono stati apprezzati svariati suggerimenti dello studioso: la sua teoria dell'economia continentale e di quella internazionale, la sua paura dell'invadenza economica degli Stati Uniti, la sua attenzione per i fattori geografici e per le nuove tecnologie, soprattutto nel campo della comunicazione, la sua idea che in certi contesti l'esportazione di un determinato prodotto di base può modellare una economia intera.

Il rilievo e il numero di queste manifestazioni, nonché il peso delle loro conclusioni, contrastano tuttavia con la difficoltà di reperire le opere di uno studioso, molto prolifico, ma precocemente defunto agli inizi degli anni 50 e non è quasi disponibile fuori del Canada. Fortunatamente Daniel Drache, ordinario di scienze politiche a York University e direttore del Robarts Center for

Canadian Studies, ha deciso di curare la riedizione dei principali testi di Innis. Ha così scelto un ampio numero di saggi e alcuni capitoli dei suoi volumi maggiori per organizzare una presentazione del pensiero innisiano. L'antologia, aperta e commentata da una lunga e densa introduzione, distribuisce così 34 contributi in 5 sezioni: "Staple trades, the rise of industrialism, and the enlargement of empire"; "Resources and regionalism: the origins of modern Canada"; "Metropolitanism, nationality, and the crisis of industrialism"; "Political culture, the bias of communication, and economic change"; "The intellectual as citizen".

La prima sezione presenta la visione che Innis ebbe dello sviluppo dei mercati mondiali e del ruolo degli imperi (cioè, secondo la sua definizione, di ogni forma istituzionalizzata di potere dall'antico Egitto agli Stati Uniti) come forza di sviluppo e di cambiamento globale. La seconda mostra come per lui la nascita del Canada moderno sia il frutto della geografia nordamericana e che influenza hanno avuto i prodotti di esportazione nel determinare la configurazione economica canadese. La terza evidenzia la sua concezione del ruolo del nazionalismo e dei governi, nata dalla riflessione sul crollo dei mercati negli anni '30. La quarta enuclea la teoria economica delle comunicazioni elaborata dallo studioso canadese. La quinta infine sottolinea le responsabilità che a suo parere competono allo studioso e la sua concezione dell'università come luogo di libera discussione.

Molto di quanto asserito da Innis è oggi obsoleto ed ha un valore soprattutto storiografico: dalle sue opere infatti sono nati i filoni dominanti della storiografia e del pensiero economico canadese sino a tutti gli anni '70. Tuttavia la validità di alcune sue tesi è stata verificata proprio di recente. Le difficoltà, economiche e politiche, provocate dallo stringersi dei rapporti con gli Stati Uniti hanno confermato le sue maggiori paure. Inoltre la sua riflessione sul mercato della comunicazione e i suoi pericoli sono state suffragate dai recentissimi sviluppi della storia nordamericana (e di quella italiana).

Quasi cinquant'anni fa Innis fu infatti il primo a legare il mondo

dell'economia, della produzione e della riproduzione a quello della comunicazione, chiarendo che non esiste valore o mercato senza comunicazione. Inoltre scoprì che la comunicazione non consiste soltanto nel suo contenuto, ma anche nel suo veicolo: che la comunicazione e al contempo merce e flusso e che può quindi essere analizzata sia dal punto di vista quantitativo che da quello qualitativo. Ben prima di McLuhan spiegò quindi che il medium e il messaggio e fece intendere che non soltanto la tecnologia del mezzo decide del messaggio che veicola, ma che il medium e esso stesso messaggio. Inoltre asserì che ogni mezzo nuovo apparentemente dischiude nuovi margini di libertà, liberando i fruitori dalle catene dei monopoli precedenti, ma che poi tende inevitabilmente a rafforzare un nuovo monopolio economico-politico, gestito, però, da padroni diversi di quelli precedenti.

La ricerca di Innis, uomo di potere e rigido conservatore, era fondata su un profondo scetticismo nei riguardi dell'efficienza dei mercati, almeno per quanto attiene la capacità di contribuire al benessere dell'umanità, e su un appassionato amore per il valore della libera discussione. Il suo esempio, commenta Drache, può risultarci utili per capire e affrontare gli anni di crisi che stiamo vivendo e quelli che ci si aprono davanti.

Matteo Sanfilippo

Franko Leoni, *Australitalian: The Language of Italian Migrants in Multicultural Australia*, Giubiasco (Switzerland), Publilog Suisse Ltd., 1995, 165 pp.

In un'era caratterizzata dai mille linguaggi e dalla multimedialità, non possiamo continuare a trascurare l'apporto sociologicamente e storicamente rilevante costituito dalle lingue e culture dell'emigrazione italiana. È quanto si propone di fare lo studioso italoaustraliano Franko Leoni nella sua analisi - condotta con grande rigore teorico e chiarezza espositiva - del costituirsi di un nuovo fenomeno linguistico: l'*Australitaliano* parlato dai nostri emigrati agli Antipodi. Docente di Linguistica e Letteratura italiana presso la University of New England, Armidale, Leoni presenta in questo libro il frutto di una ricerca sul campo effettuata nel periodo 1977-1985 su 222 "informants" emigrati in gran parte durante gli anni cinquanta, partendo da un assunto fondamentale e, crediamo, di grande interesse per gli stessi *post-colonial studies*: "... any social interaction between two different ethnic groups, within a given social context, and where a situation exists of intimate linguistic contact between the two speech communities, will almost inevitably result in linguistic changes" [p. 18]. Neo-lingue "di contatto" che presuppongono lingue "dominanti" e lingue "dominate", le quali, invece di soccombere ed arrendersi, creano, inventano e mantengono un nuovo strumento culturale attraverso meccanismi sociolinguistici sofisticati come il "transference", il "camouflage" e un alto grado di "language loyalty" [p. 12].

Come si arriva, quindi, ad enunciati del seguente tipo: "Era un *muvi proprio amusante* (it was a really funny movie)", oppure, "Ho lavorato per sei *monti* in una *ganga* di Baschi a tagliare la cana (I worked for six months in a gang of Basques cutting sugar-cane)" [pp. 86-87]?

Attraverso una serrata analisi e metodiche di indagine decisamente all'avanguardia (si veda in particolare il quarto capitolo, "The Language of Italian Migrants in Australia"), l'Autore ci conduce alla scoperta di un territorio inesplorato e inaspettato dove si confrontano problematiche di un'attualità

sconcertante: l'"esperienza traumatica" dell'emigrazione si trovava a dover fare i conti con la "pressione", spesso "paternalistica e discriminatoria" [p. 108], esercitata dalle autorità governative australiane e che imponeva, prima dell'elaborazione del "multiculturalismo", una assimilazione forzata a scapito di una integrazione graduale. Poiché "culture and language are inseparable and interdependent" [p. 119], a contatto con un ambiente ostile ed estraneo gli emigrati italiani in Australia adattarono alle loro esigenze comunicative un linguaggio ibrido che Leoni definisce, dopo un'accurata disamina che interesserà sicuramente agli storici della lingua, "a language formed by grafting English transfers onto an 'Italian' base language" [p. 72].

E qui tocchiamo uno dei nodi centrali di questo importante studio: quale "Italiano" hanno portato con sé gli emigranti? In un recente contributo al Convegno su "Le Letterature emergenti" da me organizzato presso l'Università di Macerata [cfr. Galli Mastrodonato P., ed., *Ai confini dell'Impero*, in corso di stampa, Manziana, Vecchiarelli], Franko Leoni ha ripercorso magistralmente il "viaggio" compiuto dalla nostra lingua partendo da Cristoforo Colombo e proseguendo poi in una sorta di espansione coloniale alla rovescia, fenomeno di grande fascino che egli ha efficacemente sintetizzato usando l'espressione "con la lingua in valigia". Orbene, l'*Australitaliano* quale punto di arrivo di uno dei tanti movimenti migratori che hanno interessato complessivamente all'incirca una ventina di milioni di nostri connazionali, è testimonianza vitale e dinamica di un "bagaglio" linguistico tutt'altro che trascurabile, quell'"Italiano Popolare" elaborato nel dopoguerra dalle classi subalterne e studiato, fra gli altri, da M. Cortelazzo e T. De Mauro, e che Leoni identifica, "senza ombra di dubbio", quale "base language" impiegata dagli immigrati (e per riscontro, dalla maggioranza dei suoi "informants", cfr. p. 72) che la preferivano rispetto ai dialetti (parlati solo in famiglia) e soprattutto rispetto all'"Italiano Standard", ignoto e lontano per provenienza sociale dagli emigranti partiti negli anni cinquanta.

Né "pidgin", né "koine" e nemmeno lingua "creola" [cfr. pp. 104-105], Leoni definisce l'*Australitaliano* "an 'immigrant variant' of an Italian stock

language (Popular Italian)" [p. 106], e come tale il prodotto di un "contatto" denso di conflittualità tra una "socially and linguistically 'dominated' community" ed una "dominant colonial society". Alcune riflessioni si impongono: può una lingua essenzialmente *orale*, sebbene prodotta dal "largest non-British group ever to settle permanently in Australia" [p. 136], esprimere una presenza *culturale* di una qualche rilevanza anche per noi studiosi di cose letterarie? È evidente che l'indagine di Franko Leoni ci obbliga a riconsiderare molti dei nostri "vecchi assunti" [p. 140] in materia di sistematizzazione del patrimonio culturale di un popolo, di un'epoca, di un gruppo sociale e ad optare, invece, per una visione aperta, non-elitaria, del processo evolutivo delle nostre società: "To insist upon static standards of language and culture, condemning the natural evolution of a language in response to its situation within a different environment, is to render that language and the culture it represents increasingly out of place and irrelevant within that new environment".

Il libro di Franko Leoni - al di là della tesi prettamente storico-linguistica - si contraddistingue per il suo approccio originale e inedito di un fenomeno che egli, del resto, aveva già introdotto nel *Vocabolario Australitaliano* [Carlton Victoria, CIS Publishers, 1991] e che qui assume valore di esempio e modello di ricerca per chiunque si interroghi realmente sulle *culture* post-coloniali e le infinite modalità di contatto e "contaminazione" reciproca che queste, nella loro ricchissima diversità, presuppongono.

Paola Galli Mastrodonato

Agostino Lombardo (ed), *Le Orme di Prospero, Le nuove letterature di lingua inglese: Africa, Caraibi, Canada*, La Nuova Italia Scientifica, 1995, pp. 290.

Il testo si presenta suddiviso in tre saggi dedicati alla letteratura in lingua inglese africana, caraibica e canadese. L'intento è di presentare ciò che di significativo si è incontrato nel corso di quello che viene visto come un viaggio avventuroso attraverso il mondo delle "nuove" letterature. Certamente il lettore ricava suggerimenti e informazioni e in qualche caso effettivi stimoli alla lettura, per contro il fatto che i tre saggi seguano criteri di periodizzazione letteraria diversi crea qualche difficoltà di lettura.

Il problema centrale del capitolo sulle letterature africane è quello di ritrovare una "genealogia", una linea di derivazione stilistica e tematica che sviluppatisi nel tempo indichi percorsi riconoscibili. L'intenzione è in parte compromessa dalla complessa impostazione storiografica, che procede oscillando tra passato e presente, per associazioni, richiami, collegamenti temporali anche molto distanti tra loro, secondo linee tematiche, che da un lato offrono un panorama suggestivo della ricchezza e della varietà della letteratura africana e dall'altro non forniscono al lettore un quadro preciso e facilmente riconoscibile. L'attenzione va ovviamente agli autori principali della letteratura nigeriana, sudafricana e dell'Africa orientale, (Achebe, Soyinka, Okara, Gordimer, Coetzee, Ngugi) che, trattati con attenzione monografica, si pongono come centralità attorno alle quali ruotano figure minori. E si mette in evidenza la densa attività culturale di giornali e riviste. Si tratta di un lavoro che accomuna diverse prospettive di analisi collocandosi tra la storia della cultura, della letteratura e il saggio critico. Il lettore ne ricava senza dubbio la sensazione di diretta conoscenza dei testi nelle puntuali osservazioni e nei commenti specifici che costituiscono l'aspetto più interessante del saggio.

Più omogeneo appare il capitolo sulla letteratura caraibica con l'accento sulla duplice qualità della scrittura e della vocalità/ritmo che si intersecano. E' sottolineato lo sforzo di ricreare il linguaggio al fine di esprimere contesti

naturali o eventi originariamente estranei al mondo anglosassone. Passando rapidamente attraverso la produzione letteraria - autori e riviste - degli anni Trenta e Quaranta, ci si sofferma sui decenni successivi mettendo in evidenza gli autori rappresentativi, da Walcott a Mittelholzer, a Naipaul, a Rhys. L'opera di sintesi è in questo caso riuscita e il lettore ricava un'idea nitida e avvincente della letteratura caraibica.

Per quanto concerne il saggio sulla letteratura canadese esso è senza dubbio esauriente. E' impostato, a differenza degli altri, secondo capitoli che chiaramente suggeriscono l'idea della storia letteraria. La limitazione dello spazio consentito rischia a volte di compromettere la possibilità di delucidare la specifica originalità dei testi presentati. Per ovvie ragioni di equilibrio non si trova un adeguato approfondimento su punti interessanti, oggetto di varia interpretazione, tra i molti quelli, ad esempio, relativi alla dimensione "sociale" dei romanzi di MacLennan; alla qualità morale dei personaggi di Callaghan; al significato storico di Martha Ostenso vista come rappresentante della "piena, anche se tardiva, maturità" del romanzo canadese; o, infine, all'innovazione costituita da *Tay John* interpretato come polifonia di voci. La prospettiva generale guarda soprattutto al cosiddetto "mainstream". Non trovano molto spazio autori che si discostano da esso, d'altro canto l'apertura alle innumerevoli voci emergenti di gruppi etnici o di varie affiliazioni renderebbe l'idea stessa di una storia della letteratura problematica da realizzare. Le tematiche sono quelle fondamentali, relative alla natura, entità fisica e simbolica, al problema politico interno, alla ricerca della "identità" e alla relazione con gli Stati Uniti.

Certamente questo tentativo di render conto delle nuove letterature mostra i problemi con i quali il critico si imbatte quando cerca di far collimare linee di analisi oggettive e interessi personali, da un lato sentendo la necessità di strutturare storiograficamente il materiale e dall'altro avvertendo la necessità di far sentire al lettore il polso di queste nuove letterature, indicandone i tratti originali. Il suggerimento è che la via va perseguita ed esplorata a fondo, e il testo ci avverte del pericolo che il dibattito culturale nel mondo delle letterature in lingua inglese possa procedere senza che in Italia esso venga

seguito con la costanza e con l'interesse che merita. Si auspica pertanto che si passi dal tentativo di una prima esplorazione e di una prima sintesi, all'analisi di problemi specifici, all'identificazione della novità di aspetti formali e strutturali, ai problemi di fondo relativi al canone letterario e alle varie interpretazioni di cultura che lo sottendono.

Giulio Marra

Agostino Lombardo (a cura di), *Verso gli Antipodi. Le nuove letterature di lingua inglese: India, Australia, Nuova Zelanda*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995, 299 pp. L. 38.000

È abbastanza significativo che Agostino Lombardo, lo studioso che si è sempre occupato di letteratura inglese ed anglo-americana, abbia pensato di dedicare due volumi alla produzione letteraria in lingua inglese fuori dalla Gran Bretagna e dagli Stati Uniti, assegnandone la stesura a vari specialisti. Il secondo, argomento di queste pagine, è, come si evince dal titolo, un altro viaggio d'esplorazione verso mondi molto lontani, andando insomma ben oltre le orme di Prospero.

A Silvia Albertazzi, pioniera degli studi sulla narrativa indo-inglese, è stato affidato il saggio su questa letteratura, relativamente poco conosciuta nel nostro paese, mentre lo sono due classici anglo-indiani, *Kim* di Kipling (ma non i suoi splendidi racconti) e *A Passage to India* di Foster.

Due opere fondamentali, che riflettono le difficoltà del rapporto Oriente Occidente, basati come sono sull'amara convinzione per lo meno nell'epoca tardo vittoriana e del primo Novecento che "East is East, West is West and never the twain shall meet". Mentre per gli indiani è stata fondamentale la scelta della lingua inglese, originariamente imposta, come del resto lo era stato il persiano ai tempi dei Moghul, ma ora a buon diritto divenuta quasi una delle lingue ufficiali del paese, adottata volontariamente da molti scrittori non solo perché apre la porta dell'editoria occidentale ma anche perché 'neutrale' rispetto agli idiomi locali e parte integrante della cultura di un paese così complesso e variegato quale il sub-continente asiatico. La nostra critica parte dai tre 'patriarchi' del romanzo, Anand, Narayan e Rao, l'autore non solo dell'ambizioso *The Serpent and the Rope* ma anche di *Kanthapura* acutamente paragonato a *Fontamara*, per passare poi agli anni successivi all'Indipendenza che vedono l'emergere di una nuova serie di romanzieri che allo sperimentalismo, in voga in altri contesti, preferiscono l'attenta osservazione della realtà sociale indiana con i suoi paradossi e le sue contraddizioni. Basti pensare alla lette-

ratura femminile cui viene giustamente dato un forte rilievo. Straordinaria infatti la ricchezza tematica in testi diversissimi tra loro di scrittrici quali la Hosain, l'unica voce del mondo ormai scomparso dei grandi proprietari terrieri mussulmani, spazzati via dalle riforme e dal distacco del Pakistan, la ormai a torto dimenticata Markandaya, la 'politicizzata' Sahgal e l'unica autrice nota in Italia, Anita Desai, da tempo sulla cresta dell'onda, che ha dimostrato una notevole capacità di rinnovamento e di 'crescita' affrontando nuovi temi che vanno ben al di là del disagio della condizione femminile. Salman Rushdie è visto come lo scrittore importante e rivoluzionario che è, l'autore di due grandi romanzi (*Midnight's Children* e soprattutto *Shame*), fantastiche, ironiche rielaborazioni della storia recente del suo paese, monumentali costruzioni che possono richiamare *Il tamburo di latta* di Grass. E, nonostante i tirannici limiti di spazio, Silvia Albertazzi non dimentica la poesia (Nizim Ezekiel e Kamala Das in particolare) né scrittori della diaspora come il bravissimo indo-canadese Mistry, né autori importanti anche se trascurati dal grande pubblico e dalla critica ufficiale, Shashi Deshpande e Upamanye Chatterjee.

Diversissima è la situazione dell'Australia, presentata da Lilla Jones Crisafulli, paese veramente agli antipodi, originariamente colonizzato da galeotti e che nel corso degli anni ha visto la scomparsa quasi totale degli aborigeni e delle loro tradizioni. In queste pagine viene dettagliatamente costruito il lento cammino della letteratura australiana verso una presa di coscienza della propria autonomia. Si sottolineano allora la vena libertaria e democratica di chi ruotava intorno alla rivista "Bulletin", il disinteresse, nel Novecento, per lo sperimentalismo mentre si privilegiava la sintesi tra realismo e romanticismo. Fondamentale, sempre nel nostro secolo, la riscoperta degli aborigeni, ancorché segregati, e la denuncia dei soprusi dell'uomo bianco nelle opere di Katherine Susannah Prichard e di Xavier Herbert. Nonostante i profondi cambiamenti dovuti alla II Guerra Mondiale la questione aborigena continua ad essere presente come dimostrano la poesia della tormentata Judith Wright e la narrativa del famoso Patrick White, che più e meglio di altri ha saputo fondere

modernismo e romanticismo, proponendo nei suoi romanzi storici una rilettura demistificatoria del passato australiano, distruggendone i miti ottocenteschi. Mentre con la produzione letteraria a partire dagli anni '60 assistiamo da un lato all'apertura verso nuove tecniche narrative più internazionali, dall'altro all'emergere di altre voci aborigene. È anche interessante che Lilla Jones Crisafulli metta in giusto rilievo l'apparente contraddizione di una società patriarcale, in cui sovrano era il ruolo della *mateship*, dell'amicizia fra uomini, che ha espresso nel suo seno tante e importanti scrittrici, forse spinte a scrivere come reazione alla loro condizione marginale e subalterna.

Diversa ancora la situazione in Nuova Zelanda, presa in esame da Joan Fitzgerald, un paese molto legato per lo meno alle origini alla madre patria, un paese che appariva come un'isola prospera e felice fino al brusco risveglio provocato dagli effetti della Depressione.

Katherine Mansfield è scrittrice notissima; ma qui si sottolinea la 'neozelandesità' di molti dei suoi racconti, un aspetto forse trascurato dai più. L'altro grande nome è quello di Janet Frame, conosciuta anche per la riduzione cinematografica della sua autobiografia, *An Angel at my Table*, film che ebbe un grande successo. Di lei si evidenzia il rifiuto polemico del realismo provinciale attraverso un costante richiamo all'immaginazione, al sogno, financo alla follia. E negli anni '70 e '80 si aggiungono nuove voci che testimoniano la vitalità di questa letteratura, sia di scrittori bianchi e che di quelli maori che tentano anche il recupero della loro lingua e non solo della loro identità e tradizioni.

Libro stimolante che invita alla lettura di queste nuove letterature *Verso gli Antipodi* ha anche il merito di accludere una buona appendice bibliografica che comprende l'elenco della traduzioni e dei contributi critici italiani.

Alberta Fabris Grube

Ian G. Lumsden, *Early Views of British North America*, Fredericton, New Brunswick, The Beaverbrook Art Gallery, 1994, pp. 75, \$can. 24,95

Ian Stewart, *Roasting Chestnuts: The Mythology of Maritime Political Culture*, Vancouver, UBC Press, 1994, pp. 198, \$can. 49,95

La regione delle province atlantiche è stata la prima parte del Canada ad essere popolata dagli inglesi e durante il periodo tra la caduta della Nuova Francia e la nascita della Confederazione canadese ha funzionato come relé, economico e culturale, fra la madrepatria e i nuovi domini. In seguito ha perso d'importanza, soppiantata da Montreal prima e Toronto poi, ed è divenuta un'area marginale, in anni non lontani definita addirittura in termini di sottosviluppo.

Il contrasto tra le due funzioni delle Marittime, inizialmente centro di raccordo e in seguito periferia, ha portato il resto della nazione a creare numerosi stereotipi sulla cultura della costa atlantica e sul suo decadimento. Le Marittime del secolo scorso sono spesso descritte come la porta del Canada e la matrice della sua britannizzazione: da esse si sarebbero mossi i lealisti, fuggiti dagli Stati Uniti per rimanere uniti all'impero, e in esse sarebbero nati i poeti della Confederazione, cantori della nascente nazione canadese e della perenne fedeltà al succitato governo imperiale. Questo nucleo primevo della cultura canadese si sarebbe poi spostato verso le nuove metropoli del Dominion, che avrebbe rinsanguinato, dissanguando invece la regione d'origine. Le Marittime del Novecento sono invece raffigurate come un'area arretrata, pronta a raccogliere ogni briciola caduta dalla tavola federale, dedita a forme spicciole di corruzione e impenetrabile a ogni organizzazione politica moderna.

Contro questi stereotipi un gruppo di studiosi, schierati attorno alla rivista e alla casa editrice "Acadiensis" di Fredericton nel Nuovo Brunswick, ha cercato negli ultimi due decenni di riscrivere la storia politica, economica e culturale della regione. Uno sforzo esemplificato dal volume di E.R. Forbes, *Challenging the Regional Stereotype: Essays on the 20th Century Maritimes* (Fredericton, Acadiensis Press, 1989),

che ridiscute punto per punto gli assunti principali di quella stereotipizzazione. Le due opere qui recensite portano nuovi contributi a questo sforzo di revisione, nonché a una migliore puntualizzazione della stessa storia culturale del Canada.

Lumsden, per 25 anni direttore della Beaverbrook Art Gallery di Fredericton, presenta 47 vedute ottocentesche per circoscrivere quella che chiama la "literacy" pittorica di una cultura, quale quella britannica nell'Ottocento, prevalentemente legata all'immagine disegnata. Molte delle opere studiate nascono dal pennello di *amateurs*, in particolare di ufficiali di stanza nelle colonie, ma una buona parte sono produzioni professionali, destinate a giornali, riviste e pubblicazioni. I temi dei due gruppi di autori sono sostanzialmente identici e sono d'altronde quelli tipici degli altri centri coloniali nordamericani: coste impervie e grandi fiumi, cascate e distese innevate, indiani e trappers impegnati nella caccia o in ozio nei loro accampamenti. Qualche *amateur* che amava viaggiare o che doveva farlo, data la sua professione, contrappunta i paesaggi atlantici con schizzi delle cascate del Niagara e il profilo di Fredericton con quello di Québec, ma il 98% dei soggetti studiati da Lumsden riguarda esclusivamente le Marittime.

Tutte queste vedute atlantiche tendono a un pittoresco da cartolina, omogeneo nonostante il mutare degli stili dal preromantico attardato al preraffaellitico. Esse inoltre non sembrano essere basate su una qualche della canadestà: anzi, al di là della presenza di indiani e di animali da pelliccia, i paesaggi sono addomesticati al punto da non sembrare neanche nordamericani, ma piuttosto sfondi ingigantiti di una qualche contea inglese. Anche quando risuonano note squillanti, una nave stritolata dai ghiacci o l'Old Custom House di Saint John in fiamme, appare evidente il carattere di *routine* di tali dipinti. Come nota Lumsden, essi non offrono una conferma delle note tesi di Frye sul terrore del colono, ma rispondono alle richieste di un mercato, europeo e americano, che amava "prints depicting disasters, both natural and man-made". Lumsden corregge alcune nozioni sulle Marittime dell'Ottocento, ma non è questo il suo scopo principale: egli infatti mira soprattutto a identificare gli stilemi della pittura coloniale. Ian Stewart si dedica invece espressamente

a demolire gli stereotipi correnti sulla cultura politica delle Marittime del Novecento. A tale scopo studia otto casi, che vanno dai comportamenti politici delle singole province alla peculiare elezione del leader liberale della Nuova Scozia del 1992: i candidati si presentarono in televisione e vennero votati per telefono da qualsiasi elettore della provincia disposto a pagare un contributo di 25 dollari. I suoi test dimostrano che il quadro politico, attivo e passivo, della regione non è affatto arretrato, né in qualche modo segnato dal retaggio lealista. Soprattutto sottolineano come essa sia straordinariamente simile a quello del resto del Canada inglese, anche per quanto riguarda la corruzione.

In conclusione i nostri due volumi sottolineano la non eccezionalità delle Marittime rispetto al sistema politico canadese. Evidenziano inoltre la lentezza con la quale il mondo coloniale si è distaccato dalla cultura britannica e quanto quest'ultima predominasse anche quando, teoricamente, si sarebbe dovuta elaborare un'identità canadese. I due volumi vanno quindi contro corrente rispetto alle tendenze storiografiche attuali: non cercano di far risaltare l'eterogeneità della storia canadese, né evidenziano una precoce uscita da **23**

un indistinto universo coloniale. Costituiscono quindi la controprova di quanto ancora oggi sia difficile costruire, inventare come direbbe Hobsbawm, un'immagine unitaria della nazione canadese o quantomeno del suo settore di lingua inglese.

Matteo Sanfilippo

Arun Mukherjee, *Oppositional Aesthetics. Readings From a Hyphenated Space*, TSAR, Toronto, 1994, 189 pp.

Questo testo, ideologicamente collocato in opposizione all'*establishment*, costituisce un tentativo di elaborare un'estetica antitetica a quella imperante nei centri di potere accademico. Si prospetta una critica all'universalismo a favore dell'attenzione rivolta alla produzione letteraria delle minoranze. È un recupero della 'cultura', che si rifà a K. Burke e a R. Williams, ovvero del rapporto che esiste tra la produzione letteraria e artistica e le condizioni sociali e culturali. La scelta secondo Mukherjee è obbligata, poichè qualsiasi produzione letteraria delle "Commonwealth countries" richiede diverse prospettive e diversi strumenti d'analisi. Si lascia lo schema o il modello occidentale che presenta un protagonista con soluzioni individuali, e si propongono individui forgiati e determinati dalle condizioni sociali

in cui sono collocati. Rifacendosi, in "The Vocabulary of the 'Universal'", alle posizioni e alla narrativa di Chinua Achebe, Mukherjee ribadisce come il fatto stesso che il protagonista letterario europeo lasci il posto alle tante e diverse culture determina una nuova forma di romanzo, non più fondata sui parametri occidentali e classisti del corteggiamento, del matrimonio o del triangolo amoroso. Analogamente forme o archetipi "universali" indipendenti dalle condizioni reali di vita, quali l'idea della *quest* individuale, del passaggio o processo dall'ignoranza alla conoscenza sono elementi che non si trovano nelle nuove letterature. Il romanziere indiano, caraibico o africano deve piuttosto creare strutture narrative capaci di rendere la ragnatela di relazioni che costituiscono la vita comunitaria nella sua pressante concretezza. Le posizioni che si sostengono quindi sono opposte a quelle della critica "liberale" e, in "Ideology in the Classroom", Mukherjee si sofferma così ad osservare come nell'ambiente accademico l'opera letteraria venga di fatto svuotata del suo contenuto sovversivo, di ogni imbarazzante implicazione storica e culturale e, quindi, della sua originalità. L'attenzione di Mukherjee si

sofferma poi su arti diverse dalla letteratura come il cinema nel quale si ritrovano gli stessi inaccettabili presupposti. In "The Third World in the Dominant Western Cinema", Mukherjee mostra come l'intenzione registica di *A Passage to India*, di *Gods Must Be Crazy*, e di *Out of Africa*, obbedisca al desiderio di decontestualizzare la storia, così da renderla conforme al modo di vedere occidentale. Analoghe considerazioni si fanno riguardo alla traduzione in "Text/Language/Culture/Translation" in cui ancora la specificità è contrapposta all'universalismo, e le condizioni culturali al formalismo.

Nella seconda parte del testo Mukherjee applica questi assunti critici in puntuali analisi della produzione e delle ricezioni di autori indiani in Canada. L'obiezione generale che essa fa alla politica culturale canadese, in "Ironies of Colour in The Great White North", riguarda i criteri dominanti del cosiddetto "mainstream" (riferiti a N. Frye e a M. Atwood) che identificano ciò che contribuisce a definire "one national outlook". Per converso Mukherjee sottolinea il relativismo delle sue posizioni e sottolinea l'esistenza di un mosaico culturale che di fatto viene ignorato. La cultura canadese appare ancora fondamentalmente occidentale, si rifà a modelli europei, evita, in particolare nell'ambiente accademico, teorici della letteratura e artisti come Derek Walcott, Frantz Fanon, CLR James o Aimé Césaire, che al contrario dovrebbero essere presenti nel contesto delle "Nuove Letterature".

In "The Sri Lankan Poets in Canada: An Alternative View" e in "The Poetry of Michael Ondaatje and Cyril Badydeen: Two Responses to Otherness", l'autrice spiega la ragione per la quale Ondaatje risulta uno dei pochi autori accettati dall'*establishment* mentre altri autori sono di fatto marginalizzati. L'accusa rivolta ad Ondaatje è quella di aver del tutto ignorato il *background* di origine e la situazione storica e sociale della comunità di appartenenza. Ciò di cui Ondaatje tratta è puramente il problema dell'arte in quanto tale, visto attraverso figure estrapolate dal contesto, quali Buddy Bolden, Billy the Kid o Mrs Frazer. Il risultato è per un lettore l'insipidezza letteraria. Persino la realtà dello Sri Lanka è ignorata in *Running in the Family* che vorrebbe essere un viaggio a ritroso di scoperta e di rivisitazione. La

preoccupazione di Ondaatje appare quella di guardare a modelli occidentali, in particolare alla scelta artistica e poetica di Wallace Stevens, reiterando di questi il tentativo di confrontarsi con il caos, di rendere la percezione di "numinous moments" illuminante, momenti che tuttavia non riescono a assorbire ampie aree di esperienza sociale. La scelta di Ondaatje è in realtà una rivisitazione di assunti romantici di cui il lettore è già ampiamente edotto. Diversa la poesia di C. Dabrydeen che costantemente e ironicamente insiste nel cercare il modo di dar voce alla sua "comunità". Ben diversa la contestualizzazione di Rienzi Crusz ("The Poetry of Rienzi Crusz"), nel suo tentativo di forgiarsi una voce capace di esprimere i conflitti della minoranza di colore. Diverse sono anche le alleanze letterarie che si rivolgono ai poeti negri americani e alla letteratura sudamericana, piuttosto che ad autori "occidentali". Ciò che infine viene messo sotto osservazione è ancora una volta l'ironia contenuta nel concetto e nella pratica del multiculturalismo con tutte le possibili ambiguità di sfruttamento e di collaborazionismo che questa politica crea all'interno delle singole comunità. Altri saggi sono dedicati alla lettura di scrittori come Neil Bissoondath, Ven Begamudre, M. G. Vassanji di cui si valuta l'impatto culturale e sociale. È nel suo complesso un testo illuminante, in cui la pratica critica deriva da esperienza di vita, in cui l'interpretazione ha sempre un legame diretto con la realtà sulla quale si vuole incidere. È un testo più che mai attuale nel panorama degli studi canadesi. Porta alla luce tensioni che qualora vengano esattamente interpretate potranno essere senza dubbio fruttose vivacizzando un dibattito che, rimanendo all'interno dell'*establishment* accademico, rischia di perdere di individualità e di specificità.

Giulio Marra

New Italian Canadian Literature.

The explosion in Italian-Canadian literature continues to surprise even veterans like myself who began to read these books in 1978 with the publication of Pier Giorgio Di Cicco's *Roman Candles*. In recent years the number and quality of publications is extraordinary. Frank Paci has produced *Under the Bridge* and *Sex and Character*, his fifth and sixth novels respectively. In 1990 Nino Ricci's novel, *Lives of the Saints* won Canada's most important literary prize, the Governor General's Award, and was translated into five languages.

Ricci's narrative line continued with the volume, *In a Glass House*.

For some time the only writers from Friuli were Dore Michelut and Bianca Zagolin, but now we have Marisa De Franceschi whose first novel, *Surface Tension*, has won praise across the country. In Western Canada, Peter Oliva's first novel, *Drowning in Darkness*, won the Alberta Fiction Prize for 1993. Caterina Edwards continues to enthral readers with her novellas, *A Whiter Shade of Pale*, *Becoming Emma* (1992). Edwards is best known for her woman's novel, *The Lion's Mouth*, which has recently been reprinted by popular demand. On the Pacific coast Genni Donati Gunn produced humorous short stories, *On the Road* (1991), and her most Italian book yet, the ironic, *Mating in Captivity* (1993).

In Montreal, Mary di Michele launched her first novel, *Under My Skin*, and her ninth book of poetry, *Stranger in You*. Mary's critique of the life experience of women has expanded into the realm of politics and language.

Another prolific writer, Mary Melfi, has produced five books of sardonic poetry, a play, a children's book, and novels, the latest being, the surrealistic *Infertility Rites* (1991). Of the French language writers, Fulvio Caccia surprised everyone by winning the 1994 Governor General's Award for poetry with his book, *Aknos*. The best known writer of this group is Marco Micone who takes a strong nationalist stance in favor of French culture in his essays, *La figure enchante*, and his play, *Deja l'agonie*. The changing face of Italian-Canadian writing is epitomized by Antonio D'Alfonso who is better known as a French writer with *Avril ou l'antipassion* (1990) and *L'autre rivage*

(1987), but who moved to Toronto with his publishing house Guernica and now writes in English, *Fabrizio's Passion* (1995). Other writers like Filippo Salvatore will remain in Quebec writing in French and in Italian, and fighting for a united Canada.

In addition to a million Italian immigrants over 150 years the links between Italy and Canada are marked by translation and travel. Constantly climbing mountains in Northern Italy each summer, Liliane Welch has given us *Life in Another Language*, and *Dream Museum* (1995).

The translations are numerous: Antonino Mazza's translation of Pier Paolo Pasolini, Francesco Loriggio's translation of Achille Campanile, and Pasquale Verdicchio's English versions of Antonio Porta, Giorgio Caproni and Antonio Gramsci. Verdicchio is also known for his own poetry, *Nomadic Trajectory*, and *Approaches to Absence*, his literary criticism of minority writing. Verdicchio, like other Canadian writers, prefer to distinguish Italian-Canadian authors from their American counterparts. We have no Mario Puzo in Canada who uses the stories of Mafia crime to represent the entire community and thus defame the lives of countless innocent, hardworking people.

Italian-Canadian books have sold well, are often praised in the popular press and used in many university literature courses. Literary criticism is another indication of the reception of this writing into the cultural institutions of Canada. Prominent literary scholar, Linda Hutcheon (nee Bortolotti) brought out her eight book of criticism, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (1994). In her 1991 volume, *Splitting Images*, Hutcheon devotes a chapter to ethnic minority writing in Canada, including Italian-Canadian works. In this critical tradition is my book, *Echo: Essays on Other Literatures* (1994) which develops critical arguments from my earlier edited collection, *Contrasts: Comparative Essays on Italian-Canadian Writing* (1985) and *Literatures of Lesser Diffusion* (1990) which I edited with S. Totosy and M. V. Dimic.

This literature by Italian immigrants and the sons and daughters of Italian immigrants is making an impact of mainstream Canadian writing, and transforming this literature to better reflect the multicultural nature of North American society.

Joseph Pivato

Jean ROYER, *Dans la maison des littératures. Les vingt ans de la rencontre québécoise des écrivains*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 128 pp.

Pour les vingt ans de la Rencontre québécoise internationale des écrivains, Jean Royer a été chargé d'écrire l'histoire de ces grands moments de confrontation dont le retour annuel constitue aujourd'hui encore un événement culturel d'autant plus important que le Québec traverse une phase d'incertitude quant à son indépendance. Dans l'avant-propos, avec modestie, Jean Royer affirme avoir écrit un ouvrage "plutôt du genre journalistique" mais en fait c'est bien un historien qui est à l'oeuvre ici quand avec une rigueur toute scientifique, archives à l'appui, il narre les faits, précise les dates, mentionne les noms des protagonistes et indique même les chiffres budgétaires. Voix extérieure au récit, il se tient presque toujours à l'écart de l'objet de sa recherche, même si de près - il est l'actuel directeur des éditions de l'Hexagone qui publie depuis 1983 les actes des Rencontres - ou de loin, il a bien sûr suivi les étapes qu'il retrace.

Les origines du phénomène ont leur place aussi dans ce livre, leurs deux mouvements successifs reflétant l'évolution culturelle qui s'est produite au Québec, de 1957 (première "Rencontre des poètes canadiens") à 1961 ("Rencontre des intellectuels canadiens") puis de 1968 à 1971 ("Rencontre des écrivains québécois"). L'identité québécoise s'est affirmée avec force au cours de ces années cruciales et une grande vivacité polémique a marqué ce processus d'affirmation au sein même des "Rencontres" de l'époque, comme le témoignent par exemple l'attitude d'opposition des écrivains de la revue *Parti pris*, la démission d'Hubert Aquin du comité directeur de *Liberté* et le refus, retentissant, dans le cas de Victor-Lévy Beaulieu, des subventions gouvernementales suspectées de ralentir, voire même d'entraver la libération en cours. Au terme de la gestation la culture québécoise a bel et bien conquis sa place et c'est le moment où, forts de cette certitude, Jean-Guy Pilon et le comité organisateur décident d'inviter à la rencontre un certain nombre d'écrivains étrangers.

On entre ainsi dans le vif du sujet, les vingt ans de la Rencontre québécoise

internationale des écrivains; la période est encore trop récente pour faire partie de l'histoire littéraire et pourtant les informations données par Jean Royer permettent de s'en faire une idée qui est loin d'être superficielle. En effet il rapporte quelques phrases des interventions les plus significatives, évoque l'atmosphère et les traits saillants des débats enfin il nous communique l'intérêt passionné que manifestent les participants pour les questions débattues lors des rencontres. Si l'on exclut la rencontre "légendaire" consacrée en 1975 à "La femme et l'écriture", théâtre d'affrontements extrêmes, et la rencontre de 1979 consacrée à la poésie, en partie monopolisée par un duel de théoriciens, on a vraiment conscience d'avoir affaire à une "fête de l'esprit", selon l'expression citée, de Jacques Godbout, une fête unique, fraternelle et chaleureuse, par là même difficile à imaginer dans un contexte européen.

En appendice le lecteur curieux trouvera les photos de quelques personnages des rencontres et des documents aussi utiles qu'une bibliographie: les thèmes choisis d'année en année tels qu'ils étaient exposés dans la convocation et la liste des écrivains invités.

26 Instrument précieux et facile à consulter, l'essai de Jean Royer nous fait entrer dans un lieu où écrire est une expérience vécue intensément sur laquelle on continue de s'interroger sans aucune exclusion, une véritable maison des littératures.

Christiane Dollo Gaggiato

David Staines, *Beyond the Provinces. Literary Canada at Century's End*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, pp. 92, \$ 45 (cloth). \$ 14,95 (paper).

Questo volumetto che raccoglie tre conferenze tenute all'Università di Toronto da David Staines, professore di letteratura inglese nell'Università di Ottawa e direttore editoriale della New Canadian Library, risulta oltremodo utile per fare il punto sul dibattito critico che, da alcuni anni a questa parte, coinvolge la letteratura canadese anglofona. E non tanto per la novità delle tesi in esse sostenute (l'autore, anzi, sembra mantenere una posizione equidistante tra l'approccio tematico della scuola di Frye e le tendenze eccentriche della più recente "literary theory"), quanto perché offre una ricostruzione sistematica, pur se su piani diversi, di quanto la scrittura canadese ha prodotto in questo nostro secolo.

Interrogandosi sul significato di "scrittura canadese" e ammettendo la difficoltà se non l'impossibilità di una risposta onnicomprensiva, che renda compiutamente l'idea di una realtà (o delle realtà) così variegata e composita del Canada contemporaneo, Staines prende lo spunto dall'assunto di Frye, "There are no provinces in the empire of aeroplanes and television", per compiere un viaggio a ritroso alla riscoperta dei momenti di transizione — "from colony to nation to global village" — della letteratura canadese. Il punto di partenza è costituito dall'analisi di quattro romanzi, *Lives of the Saints* di Nino Ricci, *Such a Long Journey* di Rohinton Mistry, *The English Patient* di Michael Ondaatje e *The Stones Diaries* di Carol Shields, uniti non soltanto dal Governor-General's Award che è stato loro assegnato, quanto dal comune porre il Canada a confronto con un altro da dove: segnatamente, l'Italia, Bombay, il Sahara, l'Inghilterra, di nuovo l'Italia e gli Stati Uniti. Il tema internazionale, dunque, appare il segno di una raggiunta maturità, la riconferma, se mai ve ne fosse bisogno, della validità della "canadian experience" come oggetto dell'indagine romanzesca, la consapevolezza di avere ormai acquisito gli strumenti per spostarla altrove. E questo è stato reso possibile da un processo lento e progressivo che trae origine (e Staines ne fa l'oggetto della prima

conferenza, "The Old Countries Recede") in quel *The Double Hook* di Sheila Watson, apparso nel 1959, che, agli occhi del critico, si configura come il primo romanzo *postcolonial* per l'originalità della ricerca linguistica e delle convenzioni e per il suo focalizzarsi "uncompromisingly and unapologetically" su di una famiglia e su di un luogo, "denying any difference between the life lived in the local community and the life lived at the centre". Questo "coming of age" del romanzo canadese quasi automaticamente riporta in essere il problema del confronto con gli Stati Uniti e di come i Canadesi appaiono nella letteratura americana. "The Dispassionate Witness" (questo è il titolo della seconda conferenza), attraverso l'analisi, tra gli altri, di *The Great Gatsby*, di *Uncle Tom's Cabin* e di *Flight to Canada* di Ishmael Reed, giunge alla conclusione che nell'immaginario collettivo statunitense il Canada appare come un *eu topos*, "like freedom, a state of mind". E per rafforzare tale concetto, Staines crea una sorta di *a parte*, in cui pone a confronto il lavoro di Morley Callaghan con quello dei suoi contemporanei americani. Ci si aspetterebbe, a questo punto, una definizione del romanzo canadese, ma il critico elude il problema, spostando il tiro, nella terza conferenza, "The Critical Horizon", sullo sviluppo della critica canadese che, a suo vedere, ruota intorno a tre perni, rappresentati da E.K. Brown, Northrop Frye e Robert Kroetsch, i quali sembrano uniformarsi all'esortazione di Matthew Arnold che il critico dovrebbe dedicarsi a "the best that is known and thought in the world" nel compiere quella che appare come una costante "recognition". Tuttavia i critici accademici e i recensori, pur nello sforzo di costruire un canone o dei canoni, risultano accomunati dal rifiuto — e qui è il loro limite e anche l'intuizione più interessante di Staines — di porre maggior enfasi su tutto ciò che è "original and native", come se il doversi adeguare a tutti i costi agli standards internazionali dovesse costituire il fine ultimo di una letteratura che, al contrario e senza bisogno di giustificazioni, ha già testimoniato al mondo — e l'interessante lavoro di Staines lo conferma — tutto il proprio indiscusso valore.

Alessandro Gebbia

Athol Fugard, *Cousins - A Memoir*, Witwatersrand University Press, Johannesburg, 1994, pp. 106.

Chi leggesse questo libro senza conoscere i lavori teatrali di Fugard potrebbe trovarlo irrilevante o simile a certi interni in ex-colonie dove si conservano cose che neanche i junkpeople di New York raccatterebbero. Sono ricordi proposti con garbo straordinario, senza tediare, cucendo la simpatia di tenue critica e autocritica. La scrittura è quasi trasparente e lascia raccontare una voce amichevole, consapevole di rivangare prevalentemente nell'infanzia, ma di vivere nel presente di oggi.

I cugini più anziani Johnny (estroverso appassionato di musica e di "rappresentazioni") e Garth (sbandato, "diverso" e infelice) sono, esplicitamente, i protagonisti, assieme ai genitori di Fugard e, in diversa misura, al resto della complessa famiglia presentata ad apertura di libro come in una sorta di *dramatis personae* teatrale. Altrettanto protagonista è il Sud Africa attorno alla II guerra mondiale e, in particolare, Port Elizabeth e i suoi dintorni (che hanno suggerito i setting dei maggiori testi teatrali fugardiani). Questo libretto è nel segno della delicatezza psicologica: le sue tematiche (l'amore per la musica classica, la politica razzista sudafricana, la famiglia, l'alcolismo, l'omosessualità di Garth) non vengono mai elaborate in modi complessi, ma appena evocate, senza arroganza, in modo pulito e sicuramente sincero, lasciando emergere personaggi e, alla fin fine, un solo protagonista, ovvero l'autore, appena velato dalla sua trasparente maschera di parole: tale protagonista non è il bambino Hally, insicuro e frastornato, né l'Harold della mezza età, alcolizzato e semiconosciuto, ma l'Harold famoso e arrivato, buddista, capace di autoanalisi. Ma il drammaturgo Fugard non nasconde che sta per/lustrando la memoria allo scopo di aiutare se stesso e il suo pubblico a capire meglio cosa è successo nel suo teatro, più che nell'uomo adulto, e molti sono allora i riferimenti a drammi famosi nei loro collegamenti con vicende autobiografiche. Il teatro di Fugard, si sa, ha una fortissima radice autobiografica (in senso profondo e non superficiale), per cui è ovvio che in una autobiografia si cerchino chiavi interpretative per la produ-

zione drammatica. Accade però il contrario: per capire questa tranche di autobiografia è essenziale conoscere l'opera teatrale!

In tal senso il libro può deludere chi cerca paragrafi memorabili o rivelazioni folgoranti: tutto ciò si trova nei *Notebooks*, che ogni appassionato di Fugard dovrebbe leggere almeno due o tre volte.

Anche questo libro, come il teatro di Fugard, è pulito, mai reticente né esagerato; ed è pure fatto di immagini (case, stanze, luoghi, vestiti, pettinature, foto) e musica (il fluire controllato della memoria che si concede flash a ritroso o anticipatori, come il passo di un navigato attore che deve far dei pochi metri di un palcoscenico povero uno spazio immenso, e di qualche accento "specifico" o di un oggetto di scena banale metafore aperte). Il lettore o spettatore che ama Fugard riconoscerà temi, sensi di colpa, misura, sudafricanità, e la straordinaria umanità dello scrittore. Memorie così "ordinarie" e così poco "clamorose" sono simili ai materiali che il Fugard teatrante ha sempre rielaborato. Chi conosce le sue opere teatrali, oltre ad apprezzare il garbo della scrittura, avrà la sensazione di sentire un diverso tipo di musica riorganizzare temi e toni che ha incontrati altrove: di solito è nella musica da camera che troviamo i germi di grandi concerti o opere, in questo caso accade l'opposto: quello che altrove è organizzato in termini di sonate o di sinfonie qui è orchestrato in modo cameristico e liederistico. Se i testi teatrali di Fugard sono organizzati musicalmente attorno ad alcuni "segreti", questo libro non è affatto drammatico nell'illuminare alcuni luoghi oscuri, anzi è sereno, pacato.

Fugard sa che uno scrittore famoso suscita curiosità (e pettegolezzi critici). Sa di avere mitizzato i propri familiari e i propri eventi (pubblici e privati). Non se ne vergogna, non ne approfitta, e non alimenta alcunché di morboso. La sua resta l'esperienza emblematica di un piccolo sudafricano. Fugard sa anche che sono le sue opere teatrali a contare: la sua vita è intrigante solo dal momento in cui lui l'ha mitizzata. Ma la sensazione che si ha è che Fugard tratti i suoi ammiratori come degli amici o dei complici e... allora... immaginiamolo nel suo giardino a New Bethesda, nel tepore serale, che parla a voce quieta, raccontando di Johnnie e di Garth.

Sia lui che noi sappiamo che sono i testi teatrali che contano, ma sappiamo pure che la vita, anche di un uomo "ordinario", è sempre affascinante. Per cui è stupendo sentire un amico che ci racconta del suo passato.

Fugard afferma di considerare di massima importanza la lunghezza e il tempo di un dramma o di un racconto, e dimostra di capire a fondo il senso di tale affermazione anche nella strumentazione di questo volume che si fa leggere d'un fiato. L'emozione, a libro finito, è un senso di pace e di ordine: ancora una volta, e anche in un libro tutto sommato marginale, è il "banale" che è stato strumentato ed è la strumentazione a costituire magia e musica, più che il materiale che elabora.

Armando Pajalich

Annalisa Oboe, *Fiction, History and Nation in South Africa, Venezia, Supernova, 1995, pp. 220.*

La tradizione epica in passato e il romanzo storico in epoca moderna hanno sempre contribuito a creare una coscienza nazionale o per lo meno a dare un senso della propria identità, soprattutto, come nel nostro caso, quando si tratti di paesi 'nuovi' che si affacciano alla ribalta della storia o che cercano di uscire dallo stato di colonie, come accadde per il Sud Africa cui una giovane e brillante studiosa ha dedicato un grosso volume corredato da una vasta, esauriente bibliografia e da utilissimi cenni biografici sugli autori presi in considerazione.

Trattandosi di una situazione particolarmente variegata e complessa Lisa Oboe comincia il suo discorso soffermandosi sugli scrittori inglesi del periodo coloniale, né demonizzati né esaltati ma piuttosto 'rilette' con occhio spassionato e moderno, sottolineando il loro contributo nel foggare miti che saranno poi sfruttati e rovesciati dai neri, perché, come hanno affermato critici à la page quali Said e Bhabha, le nazioni "sono narrazioni". Dopo una parte introduttiva in cui servendosi degli strumenti critici più aggiornati si definiscono le caratteristiche della narrativa storica esemplificandole nei testi canonici di Walter Scott e di James Fenimore Cooper, si entra nel vivo del contesto sudafricano in cui è stata fondamentale l'adozione della lingua inglese per il passaggio dalla tradizione orale a quella scritta. A questo punto, volendo creare una struttura portante che aiuti il lettore a comprendere meglio questo ricco materiale bibliografico, Annalisa Oboe raggruppa e divide i numerosi testi da lei trattati secondo vari tipi di intreccio le *fabulae* appunto, che le paiono ricorrenti e dal valore emblematico. Abbiamo così i romanzi di frontiera, frontiera geografica fra il familiare e il selvaggio, ideologica fra la propria cultura e quella dell'Altro, fisica fra razze diverse, che l'eroe deve attraversare in una *quest* che lo porterà a perdere o ad acquisire la propria identità. I testi legati alla problematica dell'occupazione della terra e della sua colonizzazione sono invece più corali coinvolgendo non il singolo ma interi gruppi legati da aspirazioni e interessi

comuni, gli inglesi che soprattutto intorno al 1820 lasciarono la propria patria per ragioni economiche, i Boeri che dal 1836 cominciarono ad abbandonare la provincia del Capo, in opposizione al predominio britannico, e a fondare nuovi stati. La tensione drammatica in questi romanzi è data dal contrasto tra il mito di una terra promessa, dove scorrono latte e miele, in cui la tradizione biblica ha un ruolo determinante, e la dura realtà della *wilerness* che i coloni devono affrontare, a volte aiutati dall'intervento provvidenziale degli indigeni, improvvisamente visti sotto una luce diversa. Mito e ideale forse realizzabili in un futuro non tanto lontano, con il contributo di inglesi e boeri, come afferma Lisbet Prinsloo che aspettando un bambino da John Grafton in *The Seek a Country* di Francis Breet Young, lo immagina così: "Half English....Half Dutch. But he will be neither one nor the other, I think. When he grows to be a man he will call himself a South African or an Afrikaner. Some day, perhaps, that will be a name to be proud of." Un'altra sezione raccoglie le storie di guerra, conflitti tra bianchi e neri come nel caso delle battaglie contro gli Zulu, o fra inglesi e boeri.

Questo ampio e ben articolato discorso in cui si analizzano con molta finezza testi 'canonici' di tipici autori coloniali (Ballantyne e Haggard) e altri meno noti, o addirittura 'eversivi' (*Duskland* di Cotzee) si conclude con un ultimo gruppo di testi dal titolo emblematico *Crossroad Stories* opportunamente introdotto da una citazione di Acheba, dato che il Sud Africa può essere considerato un luogo esemplare per gli incroci di civiltà, culture, etnie che si intersecano in vari modi, si attraggono e si respingono, creando una situazione di grande fluidità e dinamismo che contraddice le rigidità dello spirito di frontiera dominante gli scritti dei bianchi. Per questo motivo l'attenzione è concentrata su due opere, *Mhudi* di Plaatje e *A Bewitched Road* di una mulatta, Bessie Head, "corrective historical studies undermining Eurocentric colonial myths and advancing a re-reading/writing of South African history." *Mhudi*, il primo romanzo scritto da un nero, concepito nel 1917, ma stampato solo nel 1930, è un interessante anche se non sempre riuscito tentativo di raccontare una storia fondendo la tradizione orale del suo paese con quella inglese e occidentale (vi si riscontrano infatti echi di Bunyan,

di Shakespeare, di Virgilio e di Cooper).

È la storia d'amore fra due giovani, la bella Mudhi e Ra Thaga incorniciata fra due conflitti, la battaglia di Khunwana (1832) che vide la sconfitta dei miti Barolong da parte dei guerrieri Matabele e la cacciata di questi ultimi nel 1836 da parte di una coalizione di bianchi e di neri. A Plaatje premeva far conoscere la complessità dell'ambiente nero, tutt'altro che omogeneo come troppo spesso pensavano gli europei, e prospettare la possibilità di amicizie interrazziali, ma la Oboe sottolinea anche l'importanza dei rapporti che si vengono a stabilire fra le vere protagoniste femminili, "positive examples of the idea of a new womanhood propounded by early 20th century feminism" ispirati molto probabilmente dagli scritti della Schreiner.

Mhudi sembrerebbe quindi un romanzo che si conclude con una nota di speranza se non fosse, come aveva notato Pajalich, per la terribile maledizione del re dei Matabele che prevede solo un drammatico futuro per i neri:

They will despoil them of the very land they have rendered unsafe for us; they will entice the Bechuan youth to war and the chase, only to use them as pack-oxen; yea, they will refuse to share with them the spoils of victory.

Più strettamente storico il secondo testo, del 1984, rievocazione della storia del Bechuanaland/Botswana, attraverso i ricordi e le parole di una vecchia Boralang che raccontando le peregrinazioni della sua tribù ne enfatizza le capacità d'adattamento, di apertura alle nuove realtà con cui veniva in contatto. Infatti il Botswana diviene indipendente nel 1966. "It remained black man's country. It was a bewitched crossroad. Each day the sun rose on a hallowed land."

Per evitare che questa classificazione pur così convincente finisse col l'apparire troppo rigida e limitante nella seconda parte del testo si enucleano altri elementi che contribuiscono a meglio caratterizzare il romanzo storico sud africano qui organicamente studiato, come forse non si era mai fatto finora. Sono tre motivi, di cui particolarmente convincenti il primo e il terzo: *Farm/land, Romantic Couples*, che pure nella stereotipia di base rivela l'evolversi e il trasformarsi dei rapporti tra i sessi, *Adoption*, nel senso di accettazione dell'Altro, del diverso, dei bianchi che accettano i neri, dei neri che accettano i

bianchi o che rifiutano di esserene 'adottati'. In *Farm/land* si analizza il senso del paesaggio, per Stephen Gray l'unico elemento originale di una letteratura scritta lontano dalla madre patria, paesaggio naturale estraneo ai canoni europei, che appare minaccioso e ostile ai bianchi in netto contrasto con quello umanizzato intorno alla fattoria, il centro della vita affettiva dei Boeri, amorevolmente descritta nelle pagine di molti romanzieri, che pure in un contesto diverso richiama la peculiarità di tanta pittura olandese, quegli interni di un de Hooch o di un Metsu.

Questo studio, che offre tanti spunti e sollecitazioni, si conclude con un rimando all'assunto iniziale di nazione come narrazione, e quindi al ruolo che il romanzo storico ha avuto come cartina di tornasole delle convinzioni e delle istanze di chi se ne serviva. Per cui si sono avuti scrittori bianchi che, con vistose eccezioni, pensiamo a Stephen Gray e a Cotzee, scrivono per legittimare il peso della presenza europea in Africa, e scrittori neri che, con un'operazione archeologica, ricostruiscono il loro passato, recuperandone la dimensione eroica, pastorale, epica. Nelle pagine finali del volume par di capire si voglia ancora una volta affermare la peculiarità dello scrittore sud africano che nel confuso presente tiene conto delle molteplici realtà che compongono il suo paese, non le cancella, né tanto meno le idealizza, ma consapevole di quelle che vengono chiamate con bella espressione "chiasmatic intersections" si guarda intorno ed indietro, non per riscoprire pietosamente il passato, ma per aprire gli occhi "to the variety of signs" before him that in turn might become worthy of "trimming" and preserving.

Alberta Fabris Grube



Andre Alexis, *Despair and Other Stories of Ottawa*, Coach House Press, 1994.

Andre Alexis' first collection of short fiction, *Despair and Other Stories of Ottawa*, plunges the reader into a realm where ordinary experience is only a faint memory of a once-hierarchically ordered and explainable universe. The setting, although recognizable in terms of its geographical landmarks and locales, is a place of strange occurrences where characters establish bizarre relationships and carry out mad experiments, probing the tantalizing but perilous power of the subconscious. Alexis' world, however, is not only a masterful representation of the unsounded subconscious, articulated through such literary conventions as magic realism and surrealism; it is also a powerful metaphor for our de-stabilized sense of the present—de—stabilized by the dizzying effects of an emerging cyberspace of virtual reality in which the fatal severance of the mind from the body is a frightening possibility.

In a wonderfully crafted story, "Horse", the narrator's mind becomes trapped outside of his body through Dr Pascal's 'scientific' intervention: it now comprehends an existence separate from the flesh, which it loathes and longs for at the same time. Guided by Dr Pascal's remote control, and riding on the shoulders of its deadwood body, the narrator's mind is thrilled by its "ecstatic pilgrimage". It experiences new sensations - the lights of the city were brighter, the shadows darker and the "pavement was grey, porous as bread" - until it enters too deep into the space where Dr Pascal's signals cannot effectively control its movement. Falling beyond control proves to be painful and life-threatening - the mind is now on the verge of disintegrating into the chaos of a hostile universe. However, with every step retraced, the pain and fear subside. The control is salutary.

In "Horse", Alexis introduces another important question related to our existence in a fragments universe: the question of control and the purpose of our actions. When Dr Pascal, at the end of the story, merges the narrator's mind and body, he effectively creates a 'new' man, a clone. Dr Pascal, who had invaded the original narrator by surrep-

titiously performing experiments on his body, is now accepted by the clone-narrator as his father. Though he hates Pascal, he cannot live without him because only Pascal understands him as he is *now*. Similar invasion and abuse of the body and mind by an outside force take place in a darkly elegiac story, "The Night Piece". The invader here is an illness, possibly leukaemia, and a victim a young boy, Winston, who is actually convinced that he has been invaded and bled by a Soucouyant, a female vampire, disguised as an ordinary old woman who has hired him as a caretaker. As a narrative discloses the boy's gradual seduction by and acceptance of this vampire - "what had begun as resistance became for Winston, affection, affection and desire, affection and longing" - the listener, another boy, Michael, tries to dismiss the account as untrue, but remains haunted by the power of the story - as does the reader. For Michael, the effect of Winston's story is to break his "faith in the unique world" and to upset him to "feel the number of worlds that now exist." Such encounters - and virtually all of the stories in the collection have one - are feared because of their power to change the course of the character's destiny.

Those readers who do not mind encountering the bizarre and the outlandish, the terrible world hidden in private and obscure activities, will be rewarded by this collection's extraordinary depth of field and by its author's vibrant intelligence.

Branko Gorjup

Margaret Atwood, *Morning in the Burned House*, M e S, 1995.

Morning in the Burned House, il più recente libro di poesie di Margaret Atwood, pubblicato nel 1995, è diviso in cinque sezioni, caratterizzata ciascuna da una scelta tematica: la prima, in una sorta di "flusso di coscienza" che assume però, in alcuni momenti, la forma di una traccia narrativa, si articola sulla continuità della memoria, che è anche ritorno - obbligato - su se stessi ("You come back"), sulla propria esperienza, sull'attesa e la ripetitività degli eventi, Il ricordo personale, che riallaccia i fili di un'attesa consapevole, che è anche coscienza dell'approssimarsi inesorabile di una inevitabile fine, (And now it is now/and the dark thing is here/and after all it is nothing new;/it is only a memory after all:/a memory of a fear,/a yellowing paper child's fear/you have long since forgotten/and that has now come true), si dilata a comprendere il mondo, gli altri, uniti da un comune destino, per alcuni più oscuro, più aspro, forse, per necessità, feroce ("The Red Fox").

La seconda sezione è focalizzata su un argomento caro alla Atwood, il mondo femminile: qui, attraverso l'occhio maschile e lo sguardo ironico di chi osserva criticamente la rappresentazione della donna, si snodano immagini esposte nella loro stereotipizzazione e manipolazione da parte di una cultura maschilista e si ascoltano le voci della ribellione - e della verità ("Manet's Olympia"; "Cressida to Troilus: a Gift"; "Sehkmet").

La collocazione della donna operata dagli uomini non nell'arte, ma nella vita, è il tema della terza sezione, densa di immagini di malattia e di guerra, di storie dolorose. I contenuti ideologici vi si esprimono in brevi, fulminanti frasi, e sono impliciti nelle sequenze "narrative", come "Half-hanged Mary" o alcuni momenti di "The Loneliness of the Military Historians", i cui accenti rimandano alla ferocia di guerre nelle quali le donne sono le prime, spesso ignorate e trascurate vittime (Women should march for peace/or had out white feathers to arouse bravery,/split themselves on bayonets/ to protect their babies,/who-

se skulls will be split anyway, / or, having been raped repeatedly, / hang themselves with their own hair), e in cui si mette in rilievo, in contrasto a questa ferocia, la rappresentazione edulcorata e falsa che viene data di loro, e dei ruoli in cui vengono imprigionate. La guerra nega ogni ottimismo, ogni speranza nella vittoria dei valori della civiltà e della vita: "Wars happen because the ones who start them / think they can win / ... / ultimate virtue, by agreed tradition, / is decided by the winner / ... / for every year of peace there have been four hundred / years of war."

Il tema della morte – come in "Man in a Glacier" – è collegato alla vecchiaia, al passare del tempo, ma anche legato all'aridità dei rapporti ("Bored"), in cui si spreca inutilmente il potenziale di vita (It / wasn't even boredom, it was looking, / looking hard and up close at the small / details. Myopia... The boring rhythm of doing / things over and over, carrying / the wood, drying / the dishes. Such minutiae...) Ritorna, dolorosa, straziante, la morte del padre, strappo irrimediabile nel tessuto vitale, lacerazione di una sicurezza che, nella sezione V, è data come ormai impossibile.

Niente può essere definitivo, l'approdo è eternamente diverso, continuamente da ritrovare, quando non appare vana illusione ("The Moment"). Il confronto tra passato e presente rivela la brevità di questa attesa, spalanca il baratro su un futuro inquietante: "What prevents you? The future. The future tense, / immense as outer space. / You could get lost there."

Nella poesia eponima della raccolta, e significativamente finale, si insiste invece sulla certezza di un ritrovato approdo – nella memoria, nella volontà di ricerca, nel rinnovato sforzo del vivere e dello scrivere, infine, in se stessi (In the burned house I am eating breakfast. / You understand: there is no house, there is no breakfast, / Yet here I am...). In una recente introduzione a una antologia di poesia canadese in lingua inglese, Margeret Atwood lascia affiorare, commentando altri poeti, l'esigenza di sapere "dove si è", di avere il senso di un approdo, di certezze affidabili: è questo un'esigenza sottesa a molta poesia canadese, soprattutto del Canada inglese, dove, come dice la Atwood "quelli che vi si stabilirono erano persone uscite fuori dal loro mondo di origine, che por-

tavano con sé un loro linguaggio e delle loro idee radicate... nessuna missione religiosa li ispirava"; perché o esiliati dal New England o tanto poveri da dover lasciare l'Inghilterra o l'Irlanda. Per loro, fortissimo, come osserva la Atwood per il poeta Alexander McLachlan (1818-1896), era il senso di trovarsi "in una foresta senza direzione, né sentieri, né segnali", soli e con la necessità di ripartire da zero. Per la Atwood, questo ritorno al passato e alle figure che lo popolano, e la necessità di cominciare dall'inizio, in un mondo difficile e ostile, è legato all'esperienza femminile, allo spazio, necessario alla donna e ancor più alla scrittrice, di disegnare una sua mappa, di trovare delle coordinate, di intraprendere un suo cammino creando i propri punti di appoggio o di riferimento. Se nella produzione poetica precedente questo veniva espresso attraverso figure femminili, e loro percorsi narrativi, ora la "narratività" (presente nella poesia canadese fin dai suoi inizi e continuata in Ondaatje, Gwendolen McEwens, Jay Macpherson, solo per citare alcuni poeti) si stempera in strofe concise, in versi brevi, in cui la "storia", o un evento, sono concentrati e tanto più incisivi. Non vi sono tracce, se non quelle che si esprimono in una ricerca di identità, individuale e culturale, nella poesia della Atwood, di quel "nazionalismo culturale" che ha talora caratterizzato certa poesia canadese. C'è invece la tendenza a rielaborare miti e anti-miti del passato, calandoli nella dimensione quotidiana della vita, come parte di una "storia" più vasta, con il suo dolore antico, le sue scoperte, le sue consapevolezza. La tentazione, che affiora, di una sorta di sperimentalismo linguistico, è prontamente controllata dall'espressione, il più possibile precisa e risonante, della sensibilità e dell'emozione individuali, il cui linguaggio "banale" si riscatta nel dire lo stupore e la coscienza di verità antiche e attuali.

Mirella Billi

Claude Beausoleil, *Montréal est une ville de poèmes, vous savez*, L'Hexagone, Montréal 1991, 316 pages.

Le titre de cette anthologie nous invite à retrouver la vocation poétique de Montréal et à vagabonder à travers des poèmes qui se trouvent réunis ici pour la première fois. La très belle préface de Claude Beausoleil est un fervent chant d'amour pour sa ville natale et nous ouvre les portes de cette capitale qui a été, depuis toujours, un ferment d'inspiration pour les poètes québécois. Ville à la fois adorée et haïe, elle dynamise toutes les possibilités de l'être; dans *La marche à l'amour*, Gaston Miron nous en offre cette image magnifique: "Montréal est grand comme un désordre universel". A la fois centrifuge et centripète, lieu de rassemblement et d'éclatement, Montréal est peinte comme la terre des origines, comme la terre d'enfance, aussi bien l'enfance de l'Amérique, dans *Première nuit* de Louis Fréchette, que l'enfance du poète, où son identité est intacte et où il peut trouver refuge quand le vaste monde le blesse et le morcelle (Lucien Francoeur, *Des villes en moi*). Mais c'est là aussi que se rencontrent et s'unissent toutes les différences d'un peuple, différences aussi bien ethniques que linguistiques (*Babel*, d'Antonio D'Alfonso, *City Life*, de Jean-Paul Daoust), et qu'explorent la folie et le délire de l'être en déroute (*Gloc*, d'Honoré Jean et *Saint-Dominique*, de Janou Saint-Denis) Mais Montréal, au-delà des souffrances et des contradictions qui la déchirent, n'en reste pas moins l'unique endroit où le poète "déphasé" pourra se recentrer (*Monologue de l'aliénation délirante*, Gaston Miron).

Ce chant à cent voix, qui se déploie sur un siècle et demi, nous permet aussi de suivre l'évolution des formes poétiques au Québec: chanson naïve (Michel Bibaud), poème populaire (Plume Latraverse et Jean Narrache), poème de la modernité (Michel Leclerc), poème engagé (Pauline Harvey), poème-collage (J. Roger Léveillé). Que la ville prenne la parole pour s'autocélébrer (*Prosopopée de Montréal*, d'Albert

Ferland) ou soit l'objet de véritables déclarations d'amour (*Montréal tu l'en vas*, de Monique LaRue), elle apparaît toujours comme un être vivant qui nourrit les plus profondes émotions de ses poètes.

Montréal plus proche, dévoilée par les odeurs et les bruits qui la traversent, même pour qui n'y est jamais allé, Montréal immense et indicible, et pourtant apprivoisée par la poésie... Le dernier texte de cette anthologie, *Un bateau dans une bouteille* de Christian Mistral, nous ramène comme une boucle aux origines, au premier bateau "déchirant l'océan" pour édifier "notre morceau d'Amérique" Montréal, ville de poèmes, s'est faite navire de la mémoire.

Dominique Paravel

Matt Cohen, *Lives of the Mind Slaves, The Procupine's Quill*, pp. 191.

For the past two decades, Matt Cohen has been one of Canada's premier writer of fiction, with an impressive list of critically-acclaimed and award-winning novels and stories. The present offering, *Lives of the Mind Slaves*, - composed of eight stories and a novella, all but one of which were previously published - is an excellent sampler of Cohen's literary sophistication and craftsmanship. This obviously carefully selected collection, emphasizing Cohen's conventional rather than experimental production, exhibits the finely tuned and engaging intelligence we have come to expect in Cohen's fiction - an intelligence that relentlessly probes and exposes the depths of an urbanized, cosmopolitan, trans-cultural and permanently uprooted individual who perceives the mind as his last refuge from life's randomness, instability and impermanence.

Although each story is a representation of a uniquely different experience, the collection as a whole is firmly unified through voice and theme - a voice that is detached and ironic, and a theme that explores numerous variations of psychological displacement, caused mostly by the individual's failure to safeguard the precarious balance between body and mind. Cohen's characters, as the title of the book indicates, are slaves of their minds. They are self-educated, egocentric, emotionally confused and, like Jonathan, the protagonist in the story "Mirror", find their own inspiration through the narcissistic act of self-gazing. Jonathan - a husband in a classical triangle, betrayed by his best friend and wife - is typical of Cohen's more unsavory characters representing the life of academia. He is an ageing man, emotionally and physically spent by too many too easily consumed and discarded relationships and by too much thinking and alcohol, now stuck in a cycle of repetition. He does not seem to have much choice in the end: he feels too old and spiritless to start all over again, and too afraid to be left alone.

A similar scenario is re-enacted on a larger scale and with a more defi-

nitive solution in the novella, "Golden Whore of the Heartland". Again we enter the inner world of the university and the minds of another trio - this time, the odd person out is an attractive, accomplished and provocative middle-aged female scholar, Robyn, who has recently joined the faculty of the Department of English. Her self-assured demeanor, her fleshy smile, and her status of someone who has "reached a strange no-woman's land between spinster and dame", provoke a disturbing sense of desire in one of her colleagues, Benton, who is married to a beautiful younger woman, a former student of his. Instead of focusing on betrayal and its aftermath, as in "Mirrors", in this story Cohen minutely analyzes the psychological anxiety and physical tension that arises from Benton's temptation to cheat on his most recent present wife, as well as from a growing suspicion that she is cheating on him with one of his students. Tormented by his desire, Benton comes to a painful realization that he can no longer start all over again - he feels too tired and too old. The story does not end with Benton's sudden and miraculous transformation into a healed man, but rather with a confrontation with *his* own mortality and with the provisional nature of human relationship. All he can do is to put a stop to self-delusion and hold on to what he has.

All of the other stories in this engaging collection are equally compelling in their authentic treatment of human relationships in crisis, of a world in which the mind cannot successfully overrule the heart's desire. When the mind does take over, Cohen's man turns into a Faustian character who sells his soul because he does not believe it exists, until the time of reckoning.

Branko Gorjup

Robertson Davies, *La lira di Orfeo*, Parma, Guanda Editore, 1995, pp. 501.

Il romanzo *The Lyre of Orpheus* di Robertson Davies, pubblicato in Canada nel 1987 è uscito in traduzione italiana con il titolo *La Lira di Orfeo* per la veste editoriale di Guanda Editori quest'anno a testimonianza del sempre più vivo interesse che la letteratura canadese suscita nel pubblico italiano.

Il romanzo segue il filone delle precedenti opere di R. Davies tra le quali la trilogia composta da *Fifth Business* (1970) *The Manticore* (1973) e *World of Wonders* (1975) e il più recente *The Rebel Angels* (1984) dove il lettore ha già incontrato alcuni dei personaggi che riappaiono in questo libro. Il teatro e l'amore per l'arte temi cari allo scrittore sono i temi conduttori anche di *La Lira di Orfeo* ai quali si aggiunge il mito della musica incantatrice impersonata dalla *Lira di Orfeo* che dà il titolo dell'opera e che "dischiude le porte dell'oltretomba" (p. 49). Come Orfeo che accompagnandosi con la lira cantava così dolcemente che non solo gli animali più selvaggi ma anche gli alberi e le pietre lo seguivano incantati, così lo stesso E.T.A. Hoffman sembra suscitare un'analogia malia, tale da indurre un personaggio Gunilla Dahl-Soot, a riconoscere "il suono della lira di Orfeo e non teme di seguirlo ovunque conduca" (p. 169).

La trama principale del romanzo parte infatti dalla decisione di un'importante fondazione canadese la Fondazione Cornish di finanziare la messa in scena di un'opera inedita di Ernst Theodor Amadeus Hoffman grande scrittore e musicista tedesco dell'ottocento, un'opera di cui sono rimasti solo alcuni spunti tematici. Soltanto il titolo tra l'altro molto significativo, ci è pervenuto per intero *Artù di Bretagna, ovvero il Magnanimo Cornuto*. La stesura della partitura, del libretto e la messa in scena dell'opera si intersecano continuamente con la vita quotidiana dei protagonisti. Finzione e realtà si intrecciano costantemente e i protagonisti del romanzo si trovano coinvolti in una storia di atteggiamenti e di tradimenti che richiama quella del mitico re della Tavola Rotonda. Non per niente il presidente della fondazione si chiama Arthur, come il mitico e "magnanimo" Re Artù, sua moglie Maria impersona Ginevra, mentre Lancillotto è rappresen-

tato da Powell, l'affascinante regista dell'opera, e Merlino da Simon Darcourt, quel reverendo e professore di greco che ha il ruolo del saggio *deus ex machina* della situazione. Attorno a loro ruotano una serie di personaggi con una spiccata personalità e unicità. Non da ultimo la presenza costante di E.T.A.H., come viene affettuosamente chiamato dalla giovane musicista che ha il compito di completare l'opera e che segue con interesse ed attenzione la composizione e la messa in scena del suo "capolavoro". Ognuno dei primi sette capitoli si chiude con le osservazioni e i commenti personali di E.T.A.H., dal Limbo dove si trova a scontare la sua pena per essere morto lasciando incompiuta la sua opera più importante. Attraverso la voce fuori campo di Hoffman, l'autore esprime il suo parere sull'arte, la musica, il "romanticismo", il modo di vivere della società attuale e di quella al tempo di Hoffman, nonché dibatte temi quali il filisteismo e la teoria del Gatto Murr. Ma molti altri sono i fili che si intrecciano in questa trama multiforme e non mancano colpi di scena e di *suspense* con presenza di spie, ricatti e plagio, con ulteriori riferimenti all'arte sotto i suoi più svariati aspetti: una biografia in corso di stesura su Francis Cornish, che si rivela essere un eccellente pittore oltre che critico d'arte, uno scrittore "fallito", John Parlabane, che si suicida, sperando così che il suo libro abbia successo e la presenza di cartomanti, zingari e di intellettuali. Alla fine del libro tutte le matasse si sciolgono e i protagonisti, Arthur e Maria, escono da questa esperienza arricchiti spiritualmente e più uniti come coppia, avendo ritrovato loro stessi e il loro ruolo. Arthur impersona, anche se inconsciamente, l'eroe di un mito" come sottolinea Dancourt

rivolgendosi ad Arthur alla fine del libro: "Evoca un eroe e sottrailo all'oblio nel quale è sepolto e diventerai immediatamente suo schiavo. È quello che hai fatto tu con la tua opera... La lira di Orfeo ci spalanca le porte dell'oltretomba." Arthur impersona il "mito del Magnanimo Cornuto... E per ben interpretarlo sono indispensabili molta carità e molto amore" (p. 501).

L'arte e il suo rapporto costante con la realtà costituiscono il tema base dell'opera di Davies. L'arte crea illusione e, conciliando illusione e realtà, porta alla verità, instaurando comunicazione tra autore e lettore e tra attore e pubblico. La scelta di R. Davies di far "rivivere"

un'opera del musicista Hoffman non è forse casuale. Le sue opere sono caratterizzate da un aspetto fantastico e fiabesco che testimoniano un'immaginazione viva, che, tuttavia, si appoggia su una notevole finezza d'osservazione realistica, pur con riferimenti al magico e al soprannaturale.

Riferimenti alla musica sono presenti fin dalle prime pagine e stanno a sottolineare questa costante unione tra arte e realtà. Parlando di Arthur, Dancourt dice: "Ha davvero una straordinaria sensibilità musicale... Orchestra ciascuna seduta come una sinfonia. Espone il tema, lo sviluppa in tonalità maggiore e minore, lo elabora, vi inserisce variazioni imprevedute, modulazioni ironiche... ci trascina alla votazione con un gran finale travolgente" (p. 11). Realtà e finzione letteraria sono elementi costanti del libro. L'omonimia tra Arthur e Re Artù è presente fin dall'inizio del romanzo, mentre lo stesso Powell si identifica così bene con Lancillotto che come lui impazzisce. Costanti sono i riferimenti letterari a Malory, Goffredo di Monmouth, Byron, Rabelais, nonché all'*Ulisse* o a *Lady Chatterley*. Non mancano riferimenti ironici rivolti al mondo accademico "Nè Darcourt, nè il decano avevano mai sentito parlare di questo Planché ma, secondo l'uso accademico entrambi si guardarono bene dall'ammetterlo e iniziarono un subdolo duello verbale per capire quanto ne sapesse l'altro... si condensarono in una nebulosa di comune ignoranza che, sempre secondo l'uso accademico, trovarono entrambi molto confortante" (p. 35). Altresì, molti spunti rimandano, in una sottesa critica ironica, all'alta società canadese dove le signore di buona società si dedicano a quelle cause che quanto più in voga tanto più aumentano il loro prestigio sociale, mentre esse sembrano del tutto incuranti dei reali problemi di indigenza e povertà che le circondano.

Attraverso uno stile scorrevole e ricco che riesce a tenere acceso l'interesse del lettore con il susseguirsi degli intrecci e lo svolgersi dell'azione, R. Davies sembra in effetti voler suggerire che "l'arte può essere di valido aiuto nella ricerca della conoscenza di noi stessi e della realtà che ci circonda".⁽¹⁾

Laura Cenacchi

(1) A Cena, "Arte e teatro nei romanzi di Robertson Davies" in *Canada: l'immaginazione letteraria* a cura di A. Rizzardi, Abano Terme Piovani Editore 19817 p. 229.

Timothy Findley, *Headhunter*, Harper Collins, 1993.

Questo romanzo di Timothy Findley si propone di mettere in luce e di provare l'esistenza di una stretta compenetrazione tra il mondo della pazzia e quello della normalità, fino a dimostrare quanto sia difficile segnare la linea di demarcazione tra l'una e l'altra e trovare se stessi - "No...non riesci a capire. Non si tratta di comprendere chi sei, ma piuttosto: tu sei?" (p. 269) -. Questo viene realizzato attraverso la narrazione di una storia paradossale che ha per protagonisti persone affette da disturbi mentali e gli psichiatri che le hanno in cura. Il tutto è incastonato in una Toronto orwelliana piagata da un misterioso male, chiamato "sturnusemia", il cui virus viene apparentemente diffuso dagli uccelli, in particolare dalle starni, e dagli animali domestici che se ne cibano. Squadre speciali di disinfezione sterminano sistematicamente cani, gatti e uccelli di ogni specie per impedire il dilagare dell'epidemia.

In questo paesaggio si muove la protagonista, Lilah Kemp, è una ex-bibliotecaria schizofrenica dotata della singolare capacità, che lei stessa non riesce a controllare, di chiamare in vita i personaggi dei libri che legge (è una instancabile lettrice) e i morti. A causa di una sua distrazione, Lilah, durante la lettura di *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, inavvertitamente libera Kurtz, il problematico e paradossale personaggio che Conrad ha così mirabilmente descritto attraverso la narrazione di un altro personaggio, Marlow, il quale si inoltra nel cuore dell'Africa nera per andare a cercare Kurtz e ricondurlo a casa. Lilah, colta dall'orrore al pensiero del male che tale personaggio potrebbe fare se fosse libero di agire e di muoversi nel mondo, tenta in ogni modo di farlo ritornare dentro il libro, ma a nulla valgono i suoi richiami e le sue ripetute preghiere. Una volta uscito, Kurtz si volta appena a guardarla, poi si incammina per le vie di Toronto e svanisce tra la folla. Di lì a poco tempo, Lilah recandosi all'ospedale psichiatrico per la sua terapia mensile, scorge Kurtz vestito da medico nel cortile circostante il Parkin Institute of Psychiatric Research. Come ben presto verrà a sapere, il dottor Rupert Kurtz è primario nonché direttore dell'istituto. Dopo questa scoperta Lilah si sente intrappolata e impotente davanti ad un meccanismo che lei stessa ha innescato e non sa più come fermare. Si

rende conto della sua situazione di malattia mentale e sa che nessuno crederebbe mai alle parole di una pazza. A questo punto, la sola cosa che le resta da fare è rivolgersi ancora una volta ai suoi amati libri affinché le offrano aiuto. Disperata, Lilah prega Cuore di tenebra perché lasci uscire anche Marlow per riportare Kurtz a casa...fino a che un giorno un certo dottor Charles Marlow va a vivere nell'abitazione comunicante con quella di Lilah in seguito alla sua assunzione come psichiatra presso il Parkin Institute. Di qui la storia acquista nuovo respiro e il lettore, insieme con Lilah, ricomincia a sperare colmo di curiosità e trepidazione per quanto dovrà accadere. Inutile dire che il dottor Marlow è completamente ignaro della cruciale missione cui è destinato e, i flebili tentativi di Lilah di risvegliarlo ad essa a nulla valgono se non a fargli capire che la donna è psicologicamente debole. Ma tant'è. Lentamente gli eventi portano Marlow ad aprire gli occhi sul reale stato delle cose e sulla situazione di caos che regna all'interno dell'istituto, dove eventi sempre più oscuri hanno luogo: morti e sparizioni misteriose di pazienti, esperimenti sugli animali di dubbia eticità scientifica si intrecciano all'interesse morboso che Kurtz manifesta nei confronti di certi pazienti e delle loro psicopatie. Con il suicidio di uno psichiatra dell'istituto, amico e collega del dottor Marlow, quest'ultimo è costretto a prendere infine coscienza del fatto che soltanto lui può fermare quella macchina infernale che ha preso possesso non solo del Parkin Institute ma, sembra, dell'intera città di Toronto.

Ciò che emerge da questo romanzo in cui luce e tenebra, umanità e crudeltà lottano per prevalere l'una sull'altra, è il perenne dualismo tra il bene e il male insiti nell'uomo che, preso tra questi due fuochi, si ritrova a dover combattere quotidianamente una battaglia tra la sua natura demoniaca e quella divina alla ricerca disperata di se stesso. Come si può trovare se stessi? Findley con questo libro ci risponde che lo si fa prestando attenzione a tutto, anche alle bugie. Quantomeno, questo è ciò che fanno gli scrittori e gli psichiatri: entrano nella vita delle persone per scoprirne gli inganni. Non a caso, un certo Timothy Findley di professione scrittore risulta essere uno dei pazienti dell'istituto che il dottor Marlow ha rilevato dallo psichiatra che lo ha preceduto. Nella trascrizione di un colloquio tra quello psichiatra e questo signor Findley, Marlow legge le seguenti

parole: "Sa, [dottor] Rain, io e lei facciamo esattamente la stessa cosa. Tutti e due cerchiamo di capire cos'è che fa vibrare la razza umana. E il modo in cui facciamo questo - sia io che lei - è calandoci dentro la vita delle altre persone per vedere se stanno dicendo la verità oppure no. Molti di noi mentono, Rain. Questo è ciò che ho scoperto. Mentiamo e temiamo di essere scoperti. Abbiamo così tanta paura che trascorriamo la maggior parte dei nostri giorni cercando di combinarli con le bugie che abbiamo detto il giorno prima" (p. 142). Lo scrittore, come lo psichiatra, è nella posizione privilegiata di poter entrare nella vita degli altri e di uscirne fuori e divulgare messaggi di speranza. Come già ebbe a dire in una intervista concernente il suo lavoro, Timothy Findley, riprendendo le parole di Adele Wiseman, afferma che lo scrittore è un testimone. Egli, tuffandosi nelle esperienze di vita, nell'inferno altrui e avendo il privilegio di tornarne fuori, porta con sé un messaggio di speranza per tutti quanti: il messaggio è che si può sopravvivere all'inferno, e lo scrittore che è lì per raccontarcelo ne è la prova vivente. Inoltre, proprio perché egli presta attenzione al criptico passaggio delle genti e degli eventi allo scopo di annotarli, riesce a vedere ciò che gli altri non notano o scordano. Lo scrittore, per parafrasare le parole di Findley, annota e ricorda ciò che si vorrebbe invece dimenticare: vale a dire ciò che potrebbe essere dannoso per la stima che abbiamo di noi stessi e che potrebbe minacciare il precario equilibrio della nostra vita. Dunque, è in seguito ad una esperienza diretta che il Findley personaggio del romanzo afferma che molti di noi mentono. Di qui appare chiaro perché la vera protagonista nonché chiave di interpretazione di questo libro sia una schizofrenica. Nel corso di quella stessa intervista Findley spiegò che il motivo per cui egli così spesso trova fra i matti gli eroi dei suoi lavori, è che i matti odiano le bugie. Questo perché attraverso la loro mente hanno un collegamento diretto con una qualche sorta di assoluta chiarezza. Secondo Findley, lo scopo che la fiction si prefigge è di raggiungere la chiarezza oscurata dai fatti.

In *Headhunter* Findley ha certamente realizzato il suo scopo. Dietro il groviglio di fatti che si intrecciano davanti agli occhi del lettore si intravede un bagliore di purezza e di speranza che si può raggiungere solo mettendo da parte il pregiudizio e prendendo la mano tesa di Lilah Kemp.

Katherine Govier, *The Immaculate Conception Photography Gallery*, Little, Brown and Company, 1994, pp. 269.

Nel panorama della *short story* questa raccolta occupa senza dubbio un posto di rilievo. Scrittrice dallo stile asciutto, preciso, capace di cogliere situazioni e sentimenti, di renderli mirabilmente presenti. Si tratta di brevi racconti che illuminano una situazione, un fatto, un momento della vita, un evento imprevedibile, a volte si tratta di piccoli eventi che si colorano di misterioso e di meraviglioso, e mostrano la capacità di enucleare significati profondi anche da aspetti della vita moderna che a prima vista paiono solo tecnologici. I fatti non sono mai stravaganti, le tecniche narrative mai inutilmente complicate. Semplici da un punto di vista strutturale questi racconti sono però complessi da un punto di vista stilistico, per la varietà dei toni, e per complessa rappresentazione che danno dell'universo umano.

Un esempio di come Govier sappia elaborare fantasticamente persino la arida tecnologia informatica è "The Great White Virus Hunter". È costruito su un lungo flashback che ci riporta agli anni sessanta, agli hippies, al matrimonio aperto, alle relative tensioni. I protagonisti sono Heather, Marge e Rupert e la figlia Cloud come pomo della discordia. Una problematica convivenza a tre che si vive tra la sconfitta della melodrammatica moglie Marge, il romanticismo della giovane Heather che insegue una fuggente figura di Rupert, e l'istrionismo di Rupert che a differenza di Heather e di Marge sembra vivere in un mondo irreali, di costante fuga, di libertà e paradosso. Potrebbe essere una vicenda dolorosa, in parte lo è, potrebbe essere un racconto impegnato, ma è moderato dall'ironia, potrebbe sfociare in un conflitto e invece si dà spazio alla realtà dei rapporti umani che vanno al di là di prospettive utopiche. E ciò che costituisce il colpo di scena è proprio Rupert che in fondo si sarebbe inventato il mestiere di cacciatore di virus per rimettersi dopo molti anni in contatto con Heather. "Learning to Swim" si differenzia dal racconto precedente mostrando l'abilità della narratrice di passare da un racconto disposto secondo una lunga prospettiva temporale ad un episodio concentrato nel tempo,

che si regge sull'efficacia con cui si costruisce il crescendo di partecipazione emotiva. Il fatto è irrealistico: riguarda Nim il quale tende sempre naturalmente ad affondare creando una situazione da incubo per la giovane protagonista che cerca disperatamente di salvarlo. C'è qualcosa di ossessivo nel movimento del corpo di Nim che spinto verso l'alto sprofonda senza possibilità di galleggiamento. Govier non accentua mai aspetti simbolici o metaforici, ma certamente il fatto che Nim sia un negro e il fatto che perda l'appoggio sul fondo melmoso del lago, sono elementi simbolici delle relazioni umane, di ciò che di imponderabile esiste al di là della possibilità di controllare anche una semplice "lezione" di nuoto.

"Immaculate Conception Photography Gallery" è come nel primo racconto una fantastica elaborazione di un fatto tecnico, la manipolazione fotografica, e al tempo stesso una sottile, ironica analisi delle motivazioni umane. I protagonisti sono i clienti di Sandro, che gli portano le fotografie di matrimoni, di nascite, di occasioni importanti affinché egli le modifichi eliminando questo o quel dettaglio, questo o quel personaggio sgradito. L'opera di Sandro acquista una connotazione miracolosa, quella di saper "aggiustare" le fotografie a seconda dei desideri delle persone, un'attività che, Sandro pensa, lo fa assomigliare a Dio, un'attività che ha a che fare con le recondite esigenze della memoria, con ciò che si vuol ricordare e con ciò che non si vuole ricordare. La fotografia è vista come *collage*, come invenzione della realtà o falsificazione della realtà. Tanto diventa gravoso il compito che, alla fine, Sandro, stanco di dover adattare la realtà ai desideri più stravaganti, decide di autocancellarsi, eliminando in una grande fotografia, e ultimo *collage*, la sua stessa vetrina e l'esistenza del suo negozio di fotografo. Il fotografo è un personaggio ricorrente nella narrativa canadese. Qui la situazione è ironica: non accetta più di far la funzione della immacolata concezione aggiustando matrimoni e nascite. L'artista si chiede, in altri termini, fino a che punto si possa essere realistici e fino a che punto si possa reinventare, interpretare e modificare la realtà.

Ironia attorno ai costumi sessuali e alla maternità si trova in "The Immaculate Conception Baby Shower"

e in "The Piano Tuner", incentrato quest'ultimo sul breve rapporto di intima comprensione tra la piccola Jessica e Pat, afflitta da problemi psichici che per così dire "rapisce" la sua piccola amica. È un mondo infantile con sue regole, da entrambe condiviso, nel quale Jessica sa condurre il gioco con magistrale consapevolezza verso la giusta soluzione evitando ogni spiacevole conseguenza e contrapponendosi al modo violento della polizia e degli adulti. Il senso del meraviglioso si ritrova in "The Orange Kite" quando il grande aquilone vagante nel cielo ritorna indietro nelle mani del ragazzino che l'aveva perduto per una curiosa coincidenza. Timori moderni e fantascientifici in "Aliens"; pericoli invece imprevisi, cecità umana dinanzi all'irreparabile sulle cascate del Niagara in "To the Falls". Infine vale la pena di concludere citando un racconto tra i migliori della raccolta, "The Damaged Heart". È la storia di un cuore trapiantato, imperfetto e per questo non voluto da altri, in una persona anziana ormai senza speranze, che però si sente improvvisamente rivivere e anche di vivere una vita diversa dalla sua, precisamente quella delle memorie che miracolosamente ancora per poco albergano della persona donatrice nel cuore trapiantato. Si tratta della fugace "memoria degli organi". E allora si intesse un colloquio impossibile, e autentico al tempo stesso, tra il protagonsita, Mo, e il suo nuovo giovane cuore, che gli fa ripercorrere amori passati e lo porta alla tomba e alla madre che piange la figlia perduta. Mai melodrammatica, Govier con tocco sicuro costruisce una storia su ciò che a prima vista è ancora solo un fatto tecnologico, che invece è la sostituzione di vecchie memorie di un cuore malato con nuove memorie di un giovane cuore.

Giulio Marra

K. J. Harvey, *The Hole That Must Be Filled*, Little Brown & Company, 1994, 220 pp.

K. J. Harvey, autore trentacinquenne nato e operante in Newfoundland, è una sicura "nuova" voce nel panorama letterario canadese. A prima vista la sua è una prosa iperrealistica, tenace fino all'eccesso nella precisazione del dettaglio e al tempo stesso una prosa che lascia spazio a funambolismi stilistici a volte persino troppo arditi. La prospettiva narrativa è quella dell'osservatore esterno che a volte mostra l'ossessivo desiderio di osservare senza essere visto, nel buio ("Break and Entry"), oppure da una fessura ("Mime"); altre volte interviene in modo diretto quando si tratta di cogliere complesse situazioni famigliari, sociali e politiche. Attraverso il realismo ricercato fino all'esasperazione il lettore è gradualmente portato all'interno di situazioni eversive e anormali, di relazioni interpersonali che si saldano ad un *sub-text* di situazioni sociali insoddisfacenti. In "Break and Entry" il rapporto tra Mrs Kent e il figlio adottivo Joey si colloca tra realismo e allucinazione e conduce il lettore in un luogo in cui la brutalità acquista un tono di spettrale, ingenua indifferenza, accentuata dall'apparizione dell'enigmatica figura dell'indiano ribelle. Sia nei racconti che si svolgono attorno a pochi personaggi, come "Heber Peach" - un figlio oppresso da un padre menomato che immagina e ricorda fuggevolmente - o "Rabbit's Pa" - situato tra i boschi canadesi tra due personaggi che non sanno comprendersi evocando un incombente senso di tragedia - quanto in racconti che investono un problema psicologico e sociale, come "The Law" - in cui si mette in luce la crudeltà della legge che impone alla giovanissima Payne, violentata dallo zio, di presentarsi obbligatoriamente a scuola come nulla fosse accaduto o si sapesse: in ogni caso l'equilibrio e l'efficacia stilistica sono encomiabili. In "Break and Entry" e "Rabbit's Pa" emerge visibilmente il tema sessuale, d'altro canto sempre presente negli svariati aspetti che esso assume: sensuale, cinico, freddo, fisico, intellettuale, morboso, ossessivo, nobilitato o colpevole.

A volte colpisce la persino eccessiva ricchezza ed esuberanza linguistica nel presentare, ricostruire e penetrare le

situazioni e i fatti, una ricchezza che possiede slanci verso il metafisico, ad esempio nel racconto "The Hole That Must Be Filled", che dà il titolo all'intera raccolta in cui, in seguito all'annegamento della figlia, si evoca il 'mistero della vita' da parte di un padre che si estrania dal mondo. Qui realismo e concettualità giocano una sfida sottile a volte rischiando di perdere per via il lettore. La prosa è persino troppo densa in "The Throat" dove si costruisce un incubo di crudeltà e pazzia. In altri racconti, come "Buffer Zones", la narrazione riesce a mantenersi in un ammirabile equilibrio di toni melodrammatici, comici, ironici e sentimentali descrivendo i rapporti di Stan, Billy e Kirsten. In "A Nail" artificio e realtà si mescolano ottundendo ogni differenziazione, e "Birthdays" è di nuovo una cruda e allucinata descrizione di ragazzi collocata tra cinismo e violenza inflitta e subita, tracciata con linguaggio crudo, efficace, e attraverso un dialogo penetrante e preciso. Nel panorama letterario canadese K.J. Harvey si identifica per la sua sapiente mescolanza di slancio immaginativo e realismo che si coniuga in una stile che si distanzia dal realismo degli anni '50 e '60 e ricorda piuttosto l'intensità concettuale e linguistica del teatro del Newfoundland quando si prefigge di presentare il traumatico mutare delle condizioni di vita e della visione del mondo.

Giulio Marra

Anne Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le lieutenant anglais*, Paris, Seuil, 1995, 90 pp.

Un récit bref et dense, en trois temps, coiffé curieusement d'un très long titre où sont nommés tous les personnages dont le destin va se croiser tragiquement. Sans le moindre préambule et de façon presque brutale, le lecteur se trouve avec Aurélien Laroche, au bord de la fosse fraîchement comblée où vient d'être enterrée sa jeune femme. Veuf et père le même jour, il perd la foi en ses "croyances anciennes" et attend la mort, "emprisonné dans la vie".

Clara, l'enfant née dans de si tragiques circonstances grandit jusqu'à dix ans comme une sauvageonne, sachant mieux imiter les cris des animaux et les chants d'oiseaux que parler et converser avec les autres. C'est l'institutrice du village - Mademoiselle - qui va se charger de défricher l'intelligence "en friche" de Clara, malgré la réticence du père. Rayonnante dans sa rousseur, généreuse dans son enseignement, elle va lui communiquer tout son savoir, son enthousiasme pour les mots, les livres et la musique, avec une frénésie qui surprend la jeune adolescente mais qui s'explique a posteriori - subtile technique romanesque d'Anne Hébert - par la mort violente qui fauche la jeune enseignante, à l'âge de dix-neuf ans. Grâce à Mademoiselle dont elle est l'unique héritière, Clara naît une deuxième fois "engendrée par deux femmes différentes" et commence à "soupeser en secret le double mystère des héritages mêlés" (p. 25).

La deuxième partie est centrée sur l'adolescence de Clara, ses premiers émois au contact d'une nature forte et violente qui fait pression sur elle et déclenche à son insu, un "jaillissement de sa vie hors d'elle-même" (p. 35) et le désir de faire don de sa personne; elle débouche enfin sur sa rencontre fortuite avec un jeune lieutenant anglais, originaire du vieux pays (l'Europe) qu'elle surprend endormi sur une chaise de toile au milieu de la clairière! Rien de moins militaire que John Christopher Simmons, on saura plus tard en effet qu'il est un soldat manqué, un militaire perdu pour l'honneur anglais, exilé au camp de Valcour, au Québec, parce qu'il a peur. Peur de la violence du monde, peur de ses supérieurs qui ordonnent les

actions de guerre, peur de tout ce qui rappelle la couleur fauve du ciel et le bruit des bombardements sur Londres. Il choisit donc de vivre loin des hommes, en plein bois. C'est cet homme si différent d'elle par le rang, la culture et la langue que la jeune fille choisit d'aimer, comme par un égarement des sens, dominée par le "seul mouvement du sang de la terre en elle et autour d'elle" (p. 45). Le personnage acquiert ainsi une force romanesque qui rappelle sous bien des aspects certaines héroïnes de Maupassant et de Zola.

Dans ce rendez-vous d'amour qui dure l'espace d'un instant l'A. note les détails les plus saugrenus, l'habillement grotesque de Clara "costumée et fardée", l'humour anglais du lieutenant ("I did not expect such a lovely clown") que Clara ne comprend pas, et la tasse de thé consommée dans le silence, avant la séparation. Tout est arrivé, tout revient à la terre comme une boucle qui se ferme: la mort, la vie, l'amour et la résignation font vibrer ce récit bref mais intense et ne font qu'un avec la nature canadienne, sauvage et démesurée, toujours à la limite de l'infini.

L'écriture épurée, essentielle, n'est pas sans évoquer dans sa force et son dépouillement *Un coeur simple* de Gustave Flaubert.

Anne de Vaucher Gravili

Isabel Huggan, *You Never Know*, A. Knopf Canada, 1994, pp. 241.

One decade ago, Isabel Huggan's first book of thematically linked short fiction, *The Elizabeth Stories*, was published to rave reviews in both Canada and U.S. The strength of this astonishing debut, according to most critics, resides in the narrator's passionate and straightforward account of a girl's difficult passage from childhood to adolescence in a small, insular and mean-spirited Ontario town, a telling that in its ironic tone evokes the emotionally, spiritually and culturally desolate landscape that one encounters in the fiction of Alice Munro and Margaret Atwood.

Comprising twelve unconnected stories, *You Never Know* may seem lacking in the cumulative intensity of an expanding consciousness, generated and articulated by the sole protagonist in *The Elizabeth Stories*. However, the new collection gains in psychological complexity and insight because Huggan chooses to deal with a wider, more ambiguous and more contemporaneous world of adult experience. The geography in *You Never Know*, too, is much less confined and confining, thus requiring its various middle-class, middle-aged, female narrators continually to re-adjust their perceptions as they set out to challenge the assumptions - their and others - on which our understanding of different cultural paradigms is based. In the two African stories, "Skin the Colour of Money" and "Losing Face", stereotypes about race, gender and class are minutely examined, and then crushed to show their poisonous substance.

The collection's opening story, "End of the Empire", provides the reader with an excellent entry into Huggan's world of obscured boundaries that divide the real from the fictional, the innocent from the experienced, and where allegiances are transferred effortlessly and painlessly. The story's exuberant coming-of-age protagonist, Hannah, embodies Huggan's bitter-sweet realization that in life betrayals are as unavoidable as are life's growth and transformation. The question of stability, loyalty and permanence, so

easily dismissed here by the adolescent Hannah, by her "mutable soul", by her newly constructed sense of self - "tough, brave, independent and prickly as a cactus" - becomes a more problematic one throughout the rest of the collection.

Huggan quickly plunges into the depths of human nature, allowing her narrators painfully-disturbing discoveries, chilling confrontation with their own previously unsurfaced meanness and insincerity. In "Throwing and Catching", the narrator as a young girl exploits a mentally retarded neighbor child to win favor and "social power" among her friends. But when, out of embarrassment, she coldly refuses the mother's request to take the little girl caroling, her image of her own goodness is shattered. She is stunned by the "emptiness in her heart", and sees herself as a "mean and hardhearted coward". Similarly, in "Ophra Knitting", the narrator confronts her "sinister thoughts" as they surface to upset the balance of a civilized, liberal order of things.

These dark, mysterious eruptions are everywhere in Huggan's universe, rendering it a precarious and hazardous place, where the minutest shift will cause major dislocations, particularly in human relationships. In "Knowing People", the closing story, Huggan presents us with a profound meditation on the questions of knowing the other, of possessing the knowledge that makes relationships endure the onslaughts of invisible enemies invading from within us, and of being able to get things right.

All of the stories in *You Never Know* are well crafted, intellectually honest and emotionally mature. The best of them will engage us on the deepest level where the fear of not knowing enough and of knowing perhaps too much intersect, leaving us ambivalent, ambiguous and tense.

Branko Gorjup

Nancy Huston, *Canto delle pianure*, traduzione di Rossella Bernascone, Rizzoli, 1994 (tit. orig.: *Plainsong* HarperCollins, 1993).

Uno dei motivi per cui il canto piano di Nancy Huston cattura il lettore all'inizio del libro e lo lascia andare solo alla fine, è la nota di intimità che si sente vibrare costantemente tra Paula, la narratrice, e Paddon, il nonno a cui questa si rivolge e di cui racconta la storia. Il compito gravoso e irrinunciabile che Paula va eseguendo nello scrivere *Plainsong* è l'adempimento di una promessa contratta da bambina, in un gesto d'amore impulsivo e un po' sconsiderato, nei confronti del nonno: trasformare il suo manoscritto informe e incompiuto la sua interminabile e a tratti illuminata, a tratti confusa meditazione sul tempo – "nel libro dei libri" (p. 204).

Ma l'artificio letterario è scoperto, il commento metanarrativo un compagno fedele del racconto di molte vite. "Oh, sono arrivata fin qui, Paddon", prorompe inaspettatamente Paula verso la fine del libro, "e improvvisamente per qualche motivo non riesco a scrivere un'altra parola, non riesco né a sentire né a vedere né a credere un solo dettaglio di più di questa tua vita che mi sforzo di inventare" (p. 193). "D'accordo. Ho capito. Sono io che canto", ammette poco oltre (p. 195). Ed ecco l'accento accorato, ecco l'apostrofe al nonno, che è il tono più alto, e più commovente, che la sua voce raggiunga: "Per favore, Paddon. Ancora un piccolo sforzo. Dimmi com'era." (p. 196)

L'atteggiamento di partecipazione ai fatti narrati è la forza coesiva del libro e la luce capace di illuminare dal di dentro le situazioni e i comportamenti dei personaggi. È lo strumento di una comprensione profonda. La "nostra parte", come la chiama Paula alla fine – il coté suo, del nonno e della donna meticciosa amata da lui – è "quella della profondità del segreto contro la banalità dei fatti, quella della contraddizione scintillante" di chi ha trovato Dio senza essersi dato troppa pena di cercarlo, come Paddon e Miranda, "contro la vitrea certezza" di chi crede di averlo trovato e in realtà lo sta ancora accanitamente, e inutilmente, inseguendo. Come Elizabeth, la sorella

di Paddon, e come Karen, la moglie, entrambe vittime di religioni bigotte e dalle conseguenze storiche devastanti. Ma anche come Frankie, il figlio di Paddon, che il rancore nei confronti di un padre il cui comportamento non ha mai compreso ha condannato a vivere male, accecato dall'odio.

Lo sguardo penetrante di Nancy Huston investe tutte le mille storie, individuali e collettive, che la scrittrice racconta in *Canto delle pianure*. Davanti agli occhi del lettore scorrono le esistenze un pò tristi e un pò felici di più generazioni di un'intera famiglia, dal capostipite, John Sterling pioniere introverso col culto della forza fisica e di una rozza virilità, amaramente deluso dall'eccessiva sensibilità del figlio, Paddon – a Karen, la forte ragazza scandinava dal corpo intagliato nel legno – una macchina perfetta per generare figli – e dalla mente semplice, inesorabilmente e irrimediabilmente devota al marito.

Alla sagra degli Sterling, vittime tenaci più che artefici del dominio dell'uomo sulle sterminate pianure dell'Alberta, il luogo della solitudine e del nulla (p. 23), si intreccia il destino spaventoso delle molte tribù indiane spazzate via dai ripetuti crimini dei bianchi: il furto dei territori, l'importazione di malattie sconosciute e contro le quali i nativi non avevano difese, la cancellazione della loro cultura e quindi della loro identità attraverso la pretesa arrogante della conversione. L'umiliazione. La negazione, quasi non tanto del diritto a esistere, ma del dato di fatto stesso del loro esistere come persone complete: appagate e ricche di un senso della vita da condividere, invece che bisognose di una salvezza spirituale da ricevere. Le strade diverse imboccate dai membri della famiglia Sterling immettono il lettore su molte scene della storia canadese, dalla crisi economica del '29, così come fu vissuta a Calgary, alla caccia alle streghe "rosse" della guerra fredda, contro la quale si batterono i militanti pacifisti di sinistra di Toronto.

Ma l'attenzione è concentrata su Paddon, e molto spesso su Miranda. Perché gran parte di quello che Paddon è consiste nel suo innamoramento per Miranda. In una delle scene più intense che Paula riesce a "vedere", come si è espressa lei quella dell'incontro tra Paddon e Miranda, è chiaro come

Paddon diventi se stesso – sia restituito a se stesso o nasca finalmente a se stesso, come lo si voglia dire – solo quando scorge Miranda presso la bancarella del verduraio, al mercato, e nota che ha della pittura sui capelli. È chiaro come solo allora si dissolva in lui la paura del fallimento, che lo ha accompagnato per una vita intera. È chiaro come Paddon riconosca in sé la presenza di una donna che ha sempre portato dentro di sé, e come riconosca la propria presenza dentro Miranda.

Paddon nasce quando incontra Miranda perché con lei può semplicemente essere: diventare, finalmente, quello che è nell'angolo più riposto e più sincero della sua anima. E la formula battesimale di questa nuova vita è la domanda con cui esprime il suo stupore incredulo davanti al riconoscimento della legittimità dei suoi desideri: "Vuoi dire che va bene se mi piace la follia?" (p. 52) "Che cos'ha che non va la follia?" ha appena chiesto Miranda, e voleva dire: Osa, Paddon. Osa essere te stesso. E proprio quando osa farlo, Paddon riesce a uscire da se stesso e ad amare disinteressatamente la donna che si ritrova accanto. *L'eros e l'agape* smettono per lui di essere i due poli di una dicotomia: "Amavi lei ancora più di quanto amassi te stesso per saperla amare così profondamente" (p. 164).

I segni di questo evento – introdotto da un trepidante ma lapidario "E fu allora." – assomigliano a quelli dell'esperienza estatica: il sapere improvvisamente, di esser giunti, il non desiderare di andare altrove, il non desiderare altro. E davvero i sensi saltano nei pensieri, i pensieri nella ragione che cerca e la ragione che cerca in quella che non cerca, per dirla con le parole di Simone Weil. Oppure, con quelle di Nancy Huston, in una raffigurazione opposta del movimento di asceti: "Era l'amore di due persone adulte... che espellevano la pazzia dalla mente e accoglievano in corpo la passione dei sensi" (p. 51). Perché come per i mistici, non c'è scissione, per Miranda, tra il corpo e la mente (p. 138). Miranda è entrata nel corpo di Paddon, che sa che non sarà più solo. E il riso, insieme al viaggio interminabile nella conoscenza intuitiva, farà sempre risuonare la stanza dove Miranda dipinge e vive con la figlia Dawn – il luogo dei loro incontri. Il luogo della gioia.

Non ci sono buoni e cattivi in *Canto delle pianure*, ma solo persone che vivono con passione e intensità, e altre che "assassinano" questi sentimenti, come Karen. Alle virtù morali incarnate dall'eroe della tradizione letteraria, la Huston oppone le virtù esistenziali dell'eroe moderno: il coraggio e la capacità di essere se stessi. Per questo Paddon è la classica figura di anti-eroe alla quale la letteratura contemporanea si è ormai affezionata. Paula non concede "nessuna vera asperità" alla sua vita (nessun suicidio, per esempio). "Voglio che tu abbia una vita banale e ordinaria e abbia meritato un amore immenso come quello di Miranda o come il mio. Devo ammettere che un personaggio come Miranda è eccezionale per non dire inverosimile, ma esiste" (p. 195). Paula scrive assecondando docilmente una visione fenomenologica, moderna, della conoscenza, e lascia la speculazione metafisica sul tempo – e su Dio – a Paddon e ai frammenti del suo libro che a tratti si rivestono di un linguaggio poetico:

Il fiocco di neve, come il fiore di carne tra le mie dita, è bello solo perché esisto io che lo percepisco. Nessuno è più intelligente degli altri. Il fiocco di neve si scioglierà e la carne marcirà: sia la loro esistenza sia la loro inesistenza dipendono dal tempo; anche l'intelligenza è inscindibile dal corso che ha nel tempo e dall'adozione dei fenomeni. Quindi Dio non esiste (p. 209).

La tecnica narrativa usata da Nancy Huston è di rara efficacia e ben si addice alla situazione narrativa, in cui chi scrive si rivolge al mancato autore di un libro nel tentativo di portarne a compimento l'opera. Questo espediente, che permette a Paula di dispiegare il suo canto, con cui accompagna la scomparsa, ma soprattutto celebra la figura del nonno, ha un precedente almeno in *Latakia*, di Audrey Thomas. Come lì, anche qui la voce narrante si rivolge a uno dei personaggi della storia, che viene raccontata attraverso un discorso molto simile, per certi versi, al flusso di coscienza. I vantaggi più evidenti dell'adozione di questa tecnica sono le accelerazioni improvvisate del ritmo della narrazione, che avvengono grazie alle ripetizioni successive di uno stesso elemento della frase e all'elisione della punteggiatura. Il linguaggio diventa intensamente espressivo: imita il movimento vorticoso e minaccioso del vento

("Il vento turbinava urlava ti avvertiva", p. 69), oppure suggerisce la visione allucinatoria ("Eri... perseguitato dalle immagini Bergen – Nelsen Hiroshima Stalingrado, dai corpi dai corpi dai corpi di bambini e vecchi e giovani di uomini e donne," p. 102).

Ma la scelta felice di una tecnica narrativa appropriata non sarebbe servita a nulla se non fosse stata rivestita della splendida prosa di Nancy Huston. Lo sforzo principale è probabilmente stato richiesto dalla resa del tono colloquiale, dall'ingannevole semplicità che si innalza a tratti, senza parere, in picchi retorici. Dalla riuscita di questo tono dipendono molti dei pregi dello stile della Huston, che si abbellisce di immagini folgoranti, introdotte a volte con l'agio di un gesto evidente, intenzionale – come la doppia similitudine di "Sono come un funambolo che simile a un ragno secerne il filo su cui avanzare" (p. 57) –, a volte lasciate cadere con una mossa quasi impercettibile nel rapido fluire del linguaggio, come le "labbra del pensiero" da cui Paddon si lascia sfuggire un terribile luogo comune (p. 171).

Le intuizioni profonde che la Huston fa nascere dalla saggezza istintuale di Miranda, e dalla lenta maturazione di Paddon, in cui quella apre "nuove miniere di pensiero che rivelano filoni luccicanti che per anni erano rimasti nascosti da grige rocce opache" (p. 164) sarebbero passate ugualmente al lettore, attraverso qualsiasi traduzione, perché appartengono a quella manciata di verità di cui abbiamo bisogno per vivere bene, e che ci coinvolgono comunque. La traduzione di Rossella Bernascone, però, nella misura – necessaria – in cui l'ha modificata, ha saputo aggiungere, e non togliere, qualcosa alla bellezza della prosa di Nancy Huston.

Paola Loreto

Nancy Huston, *Pour un patriotisme de l'ambiguïté. Notes autour d'un voyage aux sources*, Montréal, Fides Cetuq, 1995, 40 pp.

Comment peut-on être albertain? C'est un peu ce que se demande Nancy Huston avec la vivacité intellectuelle qui la caractérise. Elle est pourtant née à Calgary, mais, depuis longtemps établie à Paris, la voilà aux prises avec son appartenance nationale lors d'un bref retour à la terre natale. Au fil de ses notes de voyage elle ironise et compare ce qu'elle voit à d'autres réalités, européennes par exemple. Le récit progresse et s'enrichit, au détour des phrases, de rapides témoignages d'écrivains vivants ou ayant vécu ailleurs et s'interrogeant eux aussi sur leur patrie. Le monologue de Nancy Huston, entrecoupé de quelques remarques de son entourage, devient ainsi une recherche animée, partie de rien, ou plus exactement de l'impression de "nullité" se dégageant des lieux traversés. Ce ne sont pas des réponses que l'auteur a trouvées au bout du chemin mais leur absence est à présent pleinement assumée dans la mesure où le sentiment de la différence (de culture, de langue...), l'anomalie d'exister, constituent le lot de l'homme d'aujourd'hui. Mélangeant avec bonheur les points de vue personnel et collectif, l'écrivaine sait entraîner son lecteur à se poser des questions vitales sans jamais lui en faire sentir le poids.

Christiane Dollo Gaggiato

Thomas King, *One Good Story, That One*, Harper-Collins, 145 pp.

Thomas King is undoubtedly one of Canada's respected native writers. His fiction - at a time when fiction is often used by militant authors for overt political reasons - is humorous, magic and unpretentious, refusing to take itself seriously, but always mindful of the reader's intelligence. The voice of his typical narrator is sly, multi-layered and deliberately vague, reflecting the complexity of the subject at hand, which inevitably deals with then tension that arises from civilizational clashes between Natives and Europeans. The narrator, like the story it tells, is 'unreliable' - he continually reinvents the world and himself. He assumes the characteristics of the coyote, a popular trickster spirit of native folklore.

The new collection, *One Good Story, That One*, provides an excellent sampling of King's remarkable talent that draws extensively on his ability to blend Western literary conventions and native oral tradition. The result is an exquisitely crafted, authentically grounded and very funny collection. The title story lures the reader into the magic of an orally constructed world whose narrator, a traditional story-teller, visibly delights in getting off the main topic. His meandering, of course, tries the patience of the two white anthropologists whose purpose is to collect and to preserve 'old', uncontaminated Indian myths and legends about the creation of the world. But since in King's world uncontaminated stories do not exist, the old narrator tells the story of Ah-damn and Evening. The Indian's modifies or 'indianised' version of the famous Judeo-Christian myth is both a humorous appropriation of European civilization and its serious criticism.

In another creation story, "The One About Coyote Going West", the narrator irreverently pokes fun at the creator, a slovenly coyote, whose newly-made world is a big mess and whose subsequent attempts to fix it result in disarray. Because a big mistake is one of the first things that she creates, her authority is undermined leaving others - like the otter, the mink and the ducks - emboldened to start producing their

own parts of the universe thus challenging the coyote's master plan and the notion of prescribed hierarchy.

What King's storytellers seem to be relating to us at another level is that we must be careful what we conceive in our minds. Once things are imagined, like the big mistake, they become real and cannot easily be taken back. In "A Coyote Columbus Story", the storyteller inverts the old cliché of Columbus' discovery of America and of the Indians. Instead, it is the Old Coyote who discovers Columbus, invents him and his men in order to have someone to play ball with - her Indians refuse to play because she keeps changing the rules of the game so that she can always win. But what a big mistake it was to conceive Columbus and his men. They had no time for playing anyway as they scurried around looking for China and things to sell. The Old Coyote tries now to take them back, but cannot.

The collection's most moving and disturbing story is "Borders". Here, King suddenly changes focus from a mythic and surrealistic landscape to a more identifiable place, a border crossing between Canada and the U. S., a place which can be, depending on who is crossing it, either commonplace or frightfully absurd, a sort of waiting-for-Godot ditch. For a Blackfoot woman, because she refuses to declare her citizenship as either Canadian or U.S., the act of crossing turns into a prolonged nightmare - she becomes stuck in a no man's land as the authorities send her back and forth between the two borders. The Woman, however, does not seem upset at her white victimizers. If she is upset at anyone at all, it is probably with that coyote who invented the white man and his strange institution.

Branko Gorjup

Ritratti di Irving Layton

Un'altra biografia di Irving Layton. Certamente l'uomo si presta a un interesse tanto equivoco e diffuso per varie ragioni, la prima delle quali è certamente da trovarsi nella sregolatezza della vita, nella determinata trasgressività delle iniziative private e pubbliche, nella violenza iconoclastica che contraddistingue ogni sua dichiarazione e perfino ogni suo gesto, come i vari matrimoni con i successivi clamorosi divorzi. Anche i titoli, le copertine stesse dei suoi libri di versi, che spesso veicolano il carattere ribelle del contenuto, s'impongono violentemente all'attenzione di un vasto pubblico: come, ad unico esempio tra la cinquantina di volumi pubblicati, *The Gucci Bag* (Oakville, Ontario: Mosaic Press, 1984). Alla porta corrosa dagli anni di una casa di legno - si pensa a una di quelle vecchie abitazioni superstiti nell'Ontario o nella Nuova Inghilterra - è appeso a un chiodo arrugginito un raffinato borsello dello stilista fiorentino; un altro chiodo, rosso, gli è conficcato al centro e lo tiene, così elegante e fragile, trafitto contro le assi rozze e corrose della porta. Nella prefazione Layton indugia sul senso, trasparente quanto ovvio, della figura. "Il poeta è uno che non sa fare a meno di mitologizzare le sue esperienze, esagerando, distorcendo, romanzando. In lui la volontà di potenza si manifesta nell'investire di significati simbolici perfino le cose più insignificanti e banali. Ma il poeta è anche uno che fa accadere cose fortunate, poiché la sua vita è un destino o una destinazione. Simboli? Anche quest'anno, di ritorno dal loro viaggio in Europa, i miei mi hanno dato il regalo acquistato per me - un borsello di Gucci. Dato che non era molto vistoso ed era troppo piccolo per essere utile, lo riposi in un cassetto dove col passare delle settimane e dei mesi si coprì di merda di formiche e di un sottile strato di polvere. Dopo tutto, che ha che vedere un irrequieto poeta ingrignato con un borsello di Gucci? Immaginate Goethe che si pavoneggia con una cosa del genere? O il più giovane e più stravagante Byron? Se, come io penso, il viaggio del poeta muove nella direzione della autodefinizione, i borselli di Gucci sono un ingombro del tutto inutile... Ora il borsello di Gucci sta inchiodato alla porta della mia casa per tenere lon-

tani i vampiri del materialismo e del consumismo. Un talismano, serve anche a ricordare sempre quanto sia facile scivolare nell'Inferno dell'assenza d'amore, della vanità e dell'avidità... *The Gucci Bag* è la mia Divina Commedia, e al tempo stesso la mia versione della storia di Cristo: la crocifissione dell'amore e la sua resurrezione attraverso la poesia. È la resa poetica del viaggio di un uomo attraverso l'inferno della perdita e dello smarrimento, il purgatorio della fiducia riconquistata, in alto verso il beato paradiso della conoscenza di sé e della padronanza di sé, il suo guiderdone finale. E se la mia interpretazione di Amleto è corretta, che cioè il dramma di Shakespeare riguarda il conflitto tragico e inevitabile tra l'ingenuo poeta idealista e il mondo corrotto, allora *The Gucci Bag* è anche il mio Amleto..."

La lunga citazione appare opportuna poiché ci fornisce direttamente in modo chiaro ed essenziale il senso profondo dello scandalismo cui spesso il poeta si presta o si abbandona. E invero pochi libri in tutto il Canada, e forse nell'intero continente americano, hanno avuto il succès de scandale che ebbe nel 1985 la monumentale biografia di Irving

Layton ad opera di Elspeth Cameron (Toronto: Stoddart, 1995), che, come scrisse a quel tempo il direttore della *Saturday Night*, Robert Fulford, offriva un modello originale e moderno di "biografia culturale". Si trattava, invero, di una microscopica perlustrazione della vita privata del poeta, che l'autrice, dotata di una pregevole abilità di accattivante scrittura, aveva compiuto per mezzo di centinaia e centinaia d'interviste personali con chiunque era venuto in contatto con Irving Layton, innanzi tutto con le varie mogli e con le molte amanti, fissando le loro veementi confessioni sul nastro del registratore. Ne risultava una figura d'uomo capace di soddisfare ogni forma di curiosità, più o meno morbosa, più o meno scandalizzabile, più o meno benevola nei confronti del poeta e della sua poesia. Il libro andò a ruba, non solo tra i letterati, e suscitò ammirazione da parte di esperti imparziali, o sdegno da parte soprattutto del poeta stesso e dei suoi tanti amici ed estimatori. Con Irving Layton: *God's Recording Angel* di Francis Mansbridge (Toronto: ECW Press, 1995) appare un'altra trattazione biografica di Irving Layton, che sembra aver lo scopo di ristabilire la verità correggendo il grande ritratto offerto da

quella monumentale biografia, proprio come Elspeth Cameron si era mossa per offrire a tutti i lettori di quel poeta spavaldo e ribelle la verità, nuda e cruda, ma anche piccante e molto spesso spiacevole, della sua vita privata.

Francis Mansbridge è un archivist, - vale a dire quello che Paul Verlaine avrebbe chiamato un *bibliothécaire*. Malgrado non nasconda la sua simpatia nei confronti del suo oggetto di studio, almeno nella misura in cui la Cameron non nascondeva la sua acidità se non di femminista certamente di donna, Mansbridge si attiene strettamente a fatti e avvenimenti concreti, solo a fatti ed avvenimenti accertati, e accumula dalla prima all'ultima pagina del suo libro (poco più di centocinquanta paginette contro le più di cinquecento di grande formato del predecessore) una congerie sterilizzata ed obiettiva di date, eventi, e una folla brulicante di comprimari e comparse intorno alla figura del poeta, banalizzata a immagine d'uomo comune. Per quanto sia evidente lo sforzo di obiettività del biografo, risulta purtroppo altrettanto evidente la *pittura di superficie* che caratterizza il suo ritratto, come in gran parte *pittura di superficie* era stato quel malevolo e altrettanto documentato ritratto del poeta vizioso e violento. Nella "vita" del Mansbridge si sente la polvere e la noia della biblioteca (Croce ricordava a tutti i tipi di *bibliothécaires* che il libro vive solo nella mente del lettore, diremmo noi, s'imbeve della sua fisiologia); in quella della Cameron la prepotente documentazione serviva da paravento all'animosità di una donna ferita. È troppo facile sostenere che entrambi hanno sbagliato per un banale, ma fondamentale, errore di prospettiva. È banale infatti ricordare al Mansbridge e alla Cameron che per scrivere una biografia di Irving Layton avrebbero dovuto chiamare a raccolta ogni loro capacità e possibilità di penetrazione *non della sua vita* (perché questa è tutto e niente, come ogni altra), ma della sua poesia che è unica, autentica, irripetibile, e *che è parte integrante e profonda* dell'esistenza del poeta. Ma è un errore fondamentale, perché è un errore di prospettiva, tale cioè da invalidare ogni pagina, ogni parola di una biografia che non assuma come traguardo il poeta per comprenderne e raccontarne la vita. Perché la vita, come l'intende il Mansbridge, serve soltanto per nascondere, non per rivelare la

figura che è dentro la sua poesia, che invece è sepolta sotto quel cumulo di detriti esistenziali che i *bibliothécaires* chiamano dati, fatti, documenti oggettivi, e altro non sono che polvere del tempo, illusoria e irreale. Forse Cameron e Mansbridge, prima di darsi all'arte della biografia di un contemporaneo, dovevano documentarsi studiando una galleria di ritratti - di Goya, ad esempio, o di Velasquez - e capire perché la superficie della vita esteriormente brillante e sfarzosa di reali e dame assumeva nella pittura uno spessore di profondità incommensurabile. Quanto alla biografia del Mansbridge, che è il pretesto di queste osservazioni, malgrado le ottime intenzioni, forse "un eccesso di timidezza e di discrezione che impedisce all'autore di uscire dalla 'massa dei Canadesi'" (come ogni massa, incapace di comprendere) per avere un'opinione personale su Irving Layton, gli fa scrivere: "Leggendo le reazioni dei critici nei paesi europei, ci si potrebbe chiedere se essi non hanno confuso Layton con un altro. Il poeta che tanti in Canada considerano un reazionario letterario e politico è visto da molti in Italia come una voce vigorosa che invoca un mondo più umano, come un uomo in possesso di una *compassionate imagination*."

Certamente, caro Mansbridge. Io la ringrazio per le belle espressioni che lei ha usato nei miei confronti, ma non posso non dirle che dell'uomo e del poeta Layton lei non ha capito niente. Perché Layton, che a lei sembra un donnaiolo e uno sporcaccione, irresponsabile e violento, paradossale nei suoi odi e nei suoi affetti, è uomo che si è calato interamente nella vita, per comprenderla con il suo "io" e non con quello di una massa senza consapevolezza. Lei lo definisce, come tanti in Canada che non hanno capito niente di lui, "a literary and political reactionary", mentre Layton è un poeta ispirato profondamente solo dal contatto con gli altri uomini, ed è essenzialmente un poeta sociale e politico. Che egli esplori e metta alla luce malvagità e violenza, sensualità e angoscia umana, anche in se stesso, è un modo di denunciarle, esorcizzarle, trasformarle in poesia - cioè in conoscenza. E dunque non è un reazionario in politica. Che sia nel giusto è dimostrato dalla grande prova che egli è un poeta autentico e tra i maggiori di oggi - come sostengono, oltre a me, a Valerio Bruni, che gli ha dedicato uno studio penetrante (*Danza sulla Fune*. Abano: Piovan, 1990), e agli

altri pochi Europei cui allude, anche i canadesi Northrop Frye, Margaret Atwood, Al Purdy, Leonard Cohen, Joe Rosenblatt, per citarne solo alcuni, ma penso che bastino a bilanciare l'opinione di una massa amorfa di un paese che celebrerà i suoi veri poeti solo un secolo dopo che saranno morti. E dunque, non è un reazionario in letteratura. Mi creda, il vero poeta è sempre dalla parte del nuovo, del giusto, del sacro.

Alfredo Rizzardi

N. Mcinnis, *Dorothy Livesay's Poetics of Desire*, Turnstone Press, 1994, 114 pp.

Diversamente da quanto si legge nelle biografie critiche di Lee Thompson e di Peter Stevens, in questa breve, ma penetrante analisi si vuole svincolare la poesia di Livesay dal riferimento biografico leggendola invece alla luce della dialettica tra un *sub-text* che ha a che vedere con la lotta individuale, sessuale, sociale per il potere e la superficie di un testo a volte illusoriamente semplice. N. Mcinnis riesce efficacemente a mostrare come l'evoluzione stilistica di Livesay coincida con una crescente consapevolezza in questo senso, andando da un periodo poetico in cui la metafora illumina il *sub-text* ad un periodo successivo in cui si comunica il messaggio voluto con assoluta immediatezza. Tale sviluppo stilistico si comprende, secondo N. Mcinnis, solo se si accentua la connessione sempre avvertibile nella poesia di Livesay con il mondo reale, ovvero con la problematica sociale che è interpretata e presentata attraverso le relazioni interpersonali e in particolare nel rapporto tra uomo e donna. Nell'erotismo, nel sentimentalismo, nella esattezza con la quale il rapporto amoroso viene descritto l'impegno sociale sempre presente. Anzi, la lotta sessuale si fa anche "lotta testuale" nel momento in cui l'amore eterosessuale viene messo a confronto sulla pagina con quello omosessuale, derivando da quest'ultimo anche una visione della vita e della politica. L'autrice segue il lungo percorso poetico di Livesay con acutezza e puntualità adottando una prospettiva critica innovativa nei confronti di una poesia spesso riduttivamente definita poesia d'amore. Si mette in luce come Livesay, in sintonia con le tendenze femministe del novecento, già presenti in V. Woolf, veda nel corpo un essenziale mezzo di espressione, e come successivamente tenda a discostarsi dall'estremismo femminista quando questo si fa convoluta costruzione verbale e retorica, lontano dall'enunciazione diretta e comprensibile che Livesay sempre predilige. Nell'analisi di Mcinnis la poetessa emerge come voce imprescindibile nel panorama poetico canadese, come artista capace di rispecchiare l'evoluzione della società nelle sue tematiche più attuali.

Giulio Marra

Lee Maracle, *What the Raven Taught, Ravensong*, Press Gang Publishers, 1993.

Lee Maracle's second novel, *Ravensong*, is an amazing one: it is direct, intense and full of personal involvement and passion. The book traces the importance of a spiritual growth and understanding as Stacey – the child narrator – witnesses some major events which took place both in her native village and in the white town across the river where she attends school. Being the only one to have interactive contacts with the white community Stacey becomes the representative of her village and functions as a link between her native relatives and white society. Yet more than bridging the two different cultures (the actual bridge she crosses twice a day is too obvious a symbol) she limits her role to that of a gifted observer and the book becomes a personal inner struggle to come to terms with life.

How could life be discussed better than through its unknown, frightening opposite – i.e. death? Many deaths and burials are described throughout the novel: the book even opens with the description of a funeral – that of old Nora – one of the elders of the village, whose wise voice and advice are still heard and followed by Stacey whenever she faces confusing events of daily life. Young Polly's suicide is a subject to which Stacey dedicates many thoughts, unable as she is to fully comprehend the futile reasons which led her poor mate to desperation and eventually to her fatal decision: "Maybe some white people had no roots in the creative process, so could not imagine being that devoted to staying alive. If you have only yourself as a start and end point, life becomes a pretence of continuum." (p. 61). Disrespecting and distrusting life to such an extreme point is far beyond Stacey's comprehension especially because she perceives Polly's reasons (she took her life away oppressed with shame for having been caught in sexual activities), as being against nature. Stacey teaches a big lesson on the topic to the school principal showing deep profound feelings and intense emotions arising from the swimmers' dedication to the perpetuation of their species: "These little fishes your people claim cannot think could be so passionate

about life that they would risk death to procreate... At the same time people like Polly choose not to live over a little thing like sex." (p. 67)

Despite the big issues they bring about the above cited episodes are marginal the central event of the novel being an epidemic flu (the so called Hong Kong flu) which struck back in the mid 50's, decimating native people. The emergency is described *in toto*, from medical remedies to the social organisation of women helpers, from food to rituals. Together with worries, hopes, fears, future plans and projects – everything is in it, especially the social polemic against white society's doctors who refused to cure native people outside hospitals – a good starting point for very simple but highly accurate and incisive dissertations about human rights and native people's culture and lands exploitation. On this big rough canvas is inserted and chiselled the story of Momma in particular and of the whole village in general with its key characters fully described and developed: Old Ella, Old Snake and his Wife, Ned, Dominic the shaman etc. They are all there chained to the timid roles they played within their society where serenity and great unity (even when facing disasters) are two basic elements – in contrast with the separateness on which white people build their own lives. The aseptic sense of family and the cold formal relationship Stacey perceives during her Friday dinners at the Snowdens' are a clear example of this.

However, the content of the novel does not end here: Nature is perceived as perfectly integrated with human beings and actively participating in their stories and misfortunes; there is mythology and symbols too, as is the case of Raven – the trickster and transformer – and of Cedar: they both play very important roles certainly in the book and in native culture as well.

On the whole *Ravensong* is a very fascinating and easy book to read despite the many cultural cross references taken from Indian mythologies and beliefs which are probably hard to be fully understood by a white European reader. For its most imaginative and fascinating valences the novel could be defined as sincere, impartial and positive – however unusual these three adjectives may sound applied to a novel where deaths and social exploitation

abound.

Sincere because comments and judgements about the two communities Stacey has contacts with are brought about with no subtleties. Nothing remains in the shade or is left unsaid and irony is equally shared in the description of some aspects of the two separate opposite worlds. At the beginning the book seems to emphasise the efforts Stacey makes to overcome the diversities and come to terms with them. It soon becomes clear instead that she ends with a full and complete understanding of her own origin and culture, and if a comparison should be made with the white world, it is clear she is very proud of not belonging to it, even though she becomes aggressive and sharp only once defending her own people. Nonetheless starting a list of differences which undoubtedly are pointed out in the novel would be an effort which would prevent us from understanding the real values contained in the book.

Impartiality is given by the voice of the story teller revealed in the last chapter: it is Stacey herself, 25 years later: "The story had begun as an answer to her son's question, "Why did little Jimmy shoot himself?" Her nephew had shot himself. The dilemma of Polly had revisited Stacey. In trying to answer the question with a story she felt the necessity to recapture the lost sense of community that lay wounded in the shape of Jimmy's suicide." (p. 197) In trying to answer her son's question she needs a sense of impartiality so that she would not alter her memories and, more important, would not impose her own judgement and/or comprehension of facts to the younger people whom she is offering to heal. This conveys an ultimate message too: that native are physically dying but white are emotionally dead.

Finally, despite the many deaths and burials and despite the social injustices, no sense of loss, sadness or oppression and defeat is present in the plot of the novel. It is not that some events do not bring sorrow and pain with them, but they are treated and discussed as the most natural ups and downs of life where nothing is static and unmovable (Raven's role is central to developing this concept). Equally positive is her growing pride for her own culture and origin.

In conclusion, *Ravensong* is a novel

on the eternal movement and progress of life, deserving careful, accurate reading and further studies.

Adriana Trozzi

Yann Martel, *Io, Paul e la storia del mondo*, trad. it. di Pier Paolo Zerilli, Roma, edizioni e/o, febbraio 1995.

Paul ha diciannove anni ed entro pochi mesi morirà. È stato contagiato dal virus dell'AIDS per una trasfusione di sangue infetto dopo un incidente automobilistico, avvenuto anni prima durante una vacanza con tutta la famiglia, mentre suo padre era alla guida. Un compagno di università si lascia coinvolgere, lo assiste fino alla fine, e scrive, narrando in prima persona, *Io, Paul e la storia del mondo*.

L'autore del romanzo breve (per qualcuno racconto lungo o novella) è Yann Martel, uno scrittore giovane, esordiente, e di talento interessante. Nato a Salamanca in Spagna in una famiglia di diplomatici canadesi del Quebec, la sua lingua materna è il francese, ma poiché tutta la sua carriera scolastica si è svolta in inglese, inclusa l'università, di fatto Martel è bilingue, e per scrivere ha scelto l'inglese. Yann Martel ha vissuto con la sua famiglia in varie parti del mondo, ha studiato filosofia a Trent, e ora vive a Montreal. Attualmente lavora al completamento di un romanzo, anche in questo caso scritto in inglese, mentre il suo primo libro, e fino ad oggi il solo uscito, è una raccolta di racconti lunghi pubblicata nel 1993, contemporaneamente da Alfred A. Knopf a Toronto e da Faber and Faber a Londra. È intitolata *The Facts Behind the Helsinki Roccamatios and Other Stories* e contiene quattro racconti, incluso quello che intitola la raccolta, che è molto più lungo degli altri tre, e che è appunto quello recentemente tradotto in italiano e pubblicato da solo come romanzo breve (ottantanove pagine) dalle edizioni e/o di Roma con il titolo *Io, Paul e la storia del mondo*. Il libro ha avuto un successo notevole sia di pubblico sia di critica, tanto in Canada e negli Stati Uniti (sul "Ottawa Citizen": "Few fiction writers first appear fully formed...Yann Martel is one of those rare ones"), quanto in Inghilterra (sul "Guardian": "Martel has written a small masterpiece"); è già stato tradotto e pubblicato in Germania e in Olanda con altrettanto successo; recentemente è stato tradotto anche in francese, e pubblicato sia in Francia sia nel Quebec con il titolo *Paul en Finlande*. Ha avuto anche premi e riconoscimenti ufficiali; uno

scrittore difficile come John Ralston Saul ha parlato per Martel di "raro talento".

In *Io, Paul e la storia del mondo* la narrazione procede in prima persona, ma sarebbe fuorviante pensare a una storia autobiografica. Martel usa dati autobiografici, ma in libertà di impiego e di aggregazione. La malattia e la morte per AIDS di un giovane contagiato per caso, sono, dunque l'argomento del libro, senza neppure la speciosa appartenenza del giovane a un gruppo cosiddetto a rischio; l'omosessualità non è presente, l'AIDS è una malattia dell'uomo, non di una sola parte degli uomini. È una storia di per sé violenta e sensazionale, pericolosa perché colpisce immediatamente ai visceri; se con la violenza offrisse anche l'assenza di una mediazione intellettuale, l'elemento quasi giornalistico di partenza potrebbe mettere in ombra tutto il resto. Dopo la fiamma rapida del pathos potrebbe non rimanere nulla. Ma non è così, e questo romanzo breve, o racconto lungo, comunque lo si voglia chiamare, riesce a trovare l'armonia, l'equilibrio e il peso di storia umana esemplare, e contemporaneamente evita il sensazionalismo. È estremamente commovente, profondo, ma anche estremamente sobrio, asciutto, essenziale; ed è talmente appassionante da farsi leggere in un fiato e restare nella memoria come se ci fosse sempre stato. Bisogna dire che parte di tutto questo è dovuto al traduttore Pier Paolo Zerilli, che mostra di conoscere bene l'inglese, ma soprattutto di saper scrivere bene in italiano, con senso dell'opportunità, gusto e ritmo.

Mentre il titolo inglese *The Facts Behind the Helsinki Roccamatios* è volutamente riduttivo, il titolo italiano, *Io, Paul e la storia del mondo*, che è stato deciso con l'accordo dell'autore, riassume lapidariamente tutto il senso del romanzo, e sintetizza anche le linee portanti della struttura. La struttura, che è grandiosa, ma molto semplice, è fortemente significativa, perché Martel è riuscito a dare forma di narrazione al paradosso del tempo reale e del tempo immaginario (ben rappresentato da Coleridge in un suo sonetto). Il paradosso del tempo è ineluttabilmente immanente all'uomo, perché la sua vita è un periodo finito di tempo, e invece la sua mente può immaginare l'eternità. Tutto quello che abbiamo intorno di norma ci fa dimenticare il paradosso

del tempo finito e del tempo infinito, e quel dimenticare è la nostra difesa. Ma a volte capita un evento che rompe lo schermo di difesa, come qui l'AIDS; ed è semplice quello che accade, ed è atroce, perché il virtualmente infinito diventa finito. Per Paul il virtualmente infinito, che è la norma della sua gioventù, diventa otto mesi. Anche l'amico narrante, che è più all'erta di Paul, e che per autoinvestitura è l'osservatore e il relatore degli eventi, subisce il colpo della verità, e scrive: è l'artista che cerca di dare ordine al disordine dell'umano, l'artista che dal disordine della vita vuole creare l'ordine dell'arte. La struttura grande è una struttura tendente alla rappresentazione dell'universale, nel suo significato proprio. L'operazione strutturale, come è in ogni creazione letteraria vera, è un tentativo di ordinare il caos dell'universo. In questo caso il caos è l'ingiustizia dell'irrompere della malattia e dell'avvento precoce della morte. Ovvero l'uomo, colpito dall'ingiustizia dei cieli o del caso o dalla verità ineluttabile della morte, finché dura la vita può costruire con la facoltà creativa dell'immaginazione un modello di ordine, delimitato, *self-contained*, un frammento di spazio-tempo con un disegno e un senso: l'arte è un momento di vittoria dell'ordine sul caos. Non un momento felice, anzi spesso un momento terribile, ma un momento di dignità totalizzante.

La struttura, per quanto di linee semplici, ha bisogno per essere descritta almeno di un grossolano riassunto della storia. All'università di Trent uno studente anziano, il narratore, e una matricola, Paul, fanno amicizia. Paul accusa tosse e difficoltà respiratorie, poi una polmonite, e improvvisamente arriva la diagnosi di AIDS. I personaggi sono introdotti direttamente, le spiegazioni vengono date con calma, tutte; viene subito esclusa la causa di omosessualità mal gestita. Paul lascia l'università, torna a casa per curarsi e chiama a sé l'amico. Il narratore incontra la famiglia di Paul, e comincia a trasformare la lotta all'AIDS in grande metafora della lotta contro l'irrazionale; la metafora è polivalente, connessa alla vita dell'uomo, alla storia, alla creazione di un mondo altro: il tempo dell'agone con la morte sarà occupato da una creazione. Il narratore racconta: "...cominciai a sentire che il tempo stava per finire e che dovevamo fare qualcosa" e più avanti: "...qualcosa che desse senso all'assurdo", e ancora

"...creare qualcosa con l'immaginazione, una storia che potessimo raccontarci l'un l'altro". Così i due ragazzi alternandosi narreranno episodi della saga di una inventata famiglia Roccamato, di origine italiana e vivente a Helsinki; i racconti saranno modellati su una selezione anno per anno di avvenimenti storici mondiali dall'inizio del novecento al giorno di inizio dei racconti, dal 1901 al 1987.

A questo punto ci sono tre piani strutturali di narrazione, che scorrono corrispondendosi, ma con modificazioni del tempo, e che si contengono con modalità arbitrarie: la storia della malattia di Paul, la storia dei Roccamato, la storia del Novecento; tutte e tre le linee narrative sono contenute in altre due cornici: una esplicita, il narratore che narra la storia dei suoi rapporti con Paul e tutto quello che ne deriva, e una implicita, Martel che inventa e narra di un narratore, che è altro da sé, ma è presentato come "io", e che rende pubblica la storia. In un certo senso quindi le narrazioni sono cinque.

Ci sarebbero numerosi aspetti e dettagli da osservare: l'aderenza del linguaggio ai diversi momenti della narrazione; l'uso delle immagini, semplici e composte; i riferimenti diretti al *Decamerone* di Boccaccio, e al *Ulysses* di Joyce; la struttura della malattia che diventa la struttura organizzativa della vita quotidiana; le corrispondenze di disordine e irrazionale nel decorso della malattia e nel corso della storia delle due guerre mondiali, dei regimi totalitari, delle persecuzioni, e della morte nel Novecento, da Treblinka a Hiroshima; le interferenze, e la lotta alle interferenze troppo suggestive; poi i riferimenti ai filosofi del razionale come Cartesio, che ha trovato una sistemazione anche per le passioni, e come Berkeley, che in un'epoca empirista lockiana è stato un idealista che cercava di parlare con lo stile e i mezzi della scienza. E non ultima una interessante possibilità di leggere la storia sovrapposta al modello dell'*Hamlet* shakespeariano, con Paul e l'amico come Amleto e Orazio - alla fine Paul scrive al narratore "La storia è tua". Ma aspetti e dettagli, proprio etimologicamente intesi, sono tanti, per cui conviene solo dire che sono orchestrati per "dare senso all'assurdo", e insieme per non far dimenticare mai la verità dell'assurdo, il paradosso, l'ironia, la perduranza conturbante della vita fino alla conclusione certa. Martel ci dice che la tensione a dominare il caos, a creare visioni che propongano un ordi-

ne, è inerente alla vita dell'uomo, appunto finché la vita c'è; la creazione immaginativa è tutto quanto l'uomo ha per vendicarsi della morte. Così i due amici si pongono il compito di ricreare il mondo, non dimenticarlo; creano termini *a quo* e *ad quem* - Martel vuole che il suo narratore conduca l'irrazionale a essere imprigionato da una griglia di razionalità, come quella di una indagine scientifica o di un racconto o della storia, qui dal 1901 al 1987. E allora si allarga la metafora, tanto da impallidire come metafora e come funzione retorica, e da diventare filosofica, appunto come proposta di una visione del mondo e dell'uomo nel mondo. L'AIDS, le guerre, le deportazioni, sono metafore nella metafora, sono tutti irrompere del caos. La narrazione è pacata, misurata, e agghiacciante, perché usa dati, racconta fatti con descrizione scientifica; senza commenti, anche quando sembra che ci siano commenti; se ci sono commenti si interpone il filtro della comunicazione dei commenti, che così diventano fatti, o meglio dati.

L'*escalation* della crudeltà e della pietà prosegue senza sosta, ma non c'è alcun sensazionalismo, non ci sono concessioni alla enfaticizzazione del male - perché appunto è male, non volontà di orrore. C'è grande rispetto della sensibilità umana - anche rispetto del lettore - e rispetto del dolore, in tutti, scrittori e lettori. Fedele al proprio metodo Martel conclude con un rallentamento e con uno sfasamento del progetto e del reale: Paul morirà prima che i due amici arrivino a raccontare fino al 1987. E Paul, nella *fiction*, sa, perché chiedendo all'amico di sostituirlo per la storia dell'anno 1962, che gli toccherebbe, dice: "Quella falla tu, io farò un altro anno... Farò - pausa - l'anno 2001".

Francesca Romana Paci

E. Mouland (ed), *Tracing One Warm Line. Poetry of Canada, Breakwater, 1994, 235 pp.*

Si tratta di una antologia che si colloca al di fuori della binarietà e del "mainstream" della letteratura canadese, avendo lo scopo di presentare il panorama vasto e variegato della realtà canadese, che non riuscirebbe ad essere inserito e descritto in una "storia" della letteratura o della poesia. Il verso stesso che costituisce anche il titolo del volume (tratto da "Northwest Passage") non indica un inizio britannico, ma aborigeno: si procede da composizioni e invocazioni Inuit verso poesie dedicate a esploratori, viaggiatori, avventurieri. Anche la successiva sezione che presenta la poesia "classica" e moderna mostra un tentativo di discostarsi dalle opere usualmente antologizzate. E' infine interessante la prospettiva indicata dall'ultimo capitolo che ha l'ambizione di introdurre il 21esimo secolo dando spazio alla molteplicità delle voci non udite degli immigrati, degli studenti, e di altri non identificati. E' difficile cogliere una continuità stilistica nella raccolta anche perché manca una qualsiasi introduzione o dichiarazione di intenti, particolarmente necessaria quando si tratta di una scelta così determinata. Certamente la raccolta mette in scena più che l'omogeneità, i contrasti, più che le tradizioni, il vocio confuso della molteplicità.

Giulio Marra

Alice Munro, *Open Secrets*, London, Chatto and Windus, 1994.

Published in the September of 1994, *Open Secrets* is Alice Munro's seventh collection of short stories, the eighth including *Lives of Girls and Women*, whose serially-related stories earned it the "title" of loose novel. Just like those included in her two previous collections, *The Progress of Love* (1986) and *Friend of My Youth* (1990), the stories of *Open Secrets* had already been published separately in magazines (seven of them in *The New Yorker*, and one in *The Paris Review*) before they were actually put together under the title of *Open Secrets*.

At first sight these stories do not seem to differ much from any other Munro's story, at least from those contained in her last two books. In order to see whether these stories provide or not any slight changes in that seemingly never ending novel made up by her stories, it is necessary to see how the geography, main characters, themes and structures of these stories fit in with Alice Munro's previous production.

Starting from the "geography" of the stories, it has to be said that once again the Ontario small towns where the author has spent most of her life provide the scenario for all but two of the stories - "The Jack Randa Hotel" is in fact mainly set in Australia, while "The Albanian Virgin" is partly set in Albania and partly in British Columbia.

Moving on to the main characters we can find the same huge variety of female protagonists to which we have grown accustomed throughout her books - the imaginative and intrusive daughters, or wives or ex-wives, or even spinsters, generally seen while struggling to leave their own poor or limiting background, made up by their own families and the small town they live in.

The image of some kind of journey (or escape), either physical or just psychological, towards self awareness, is indeed present in these stories as suggested for example by the very title of the first story in the collection, "Carried Away". And yet dealing with these "journeys" of her female characters, we can find the first main change provided by *Open Secrets*. While in fact in the previous collections the journey was generally from a narrow country background to a more

spacious and more cosmopolitan world (as in *The Beggar Maid*, for example), here in three of the most important stories, such as "Carried Away", "A Wilderness Station", and "The Albanian Virgin", the three main female characters, thanks to fully implausible and sudden twists of fate, travel the opposite way, from an outside, and somewhat more sophisticated world, to smaller and selfenclosed one.

In "Carried Away" there is a travelling librarian settling down in the small town of Carstairs in order to marry the soldier with whom she had corresponded during World War I, while in "A Wilderness Station" the main character is an orphan who moves in 1852 from Toronto to the woods of North Huron County in order to marry a homesteader.

The journey of "The Albanian Virgin" is even stranger - here through Europe world, is taken in fact, a young Canadian woman who is travelling alone in order to escape from the limitations of her own prisoner by a community of Albanian mountaineers, where she is once again trapped within a self-enclosed and isolated culture where gender divides life.

Furthermore, in the case of "Carried Away" and "A Wilderness Station", the stories are partly (the former) or entirely (the latter) epistolary and full of stories within stories and multiple perspectives.

Although the use of bits of letters or multiple perspectives is nothing new in Munro's fiction, yet the fact that a whole story is told through letters sent by different characters, might imply that the author is no longer happy with the use of a single, first or third person narrator in order to express one of the most recurrent themes throughout her whole production, that of the paradoxical nature of experience.

The reader is indeed left in every story with the feeling that the author has given up the idea of trying to explain anything that has happened within the stories themselves, or even that the only explanation that she can offer is that are no answers at all to the questions posed by the lives of her characters, which are not unlike those of her readers.

Perhaps Alice Munro's suggestion is for her readers to follow the example of her characters, thus making up their own stories in order to re-arrange their

lives. Whereas readers might expect fiction to move towards gradual revelation, in Munro it actually goes towards further inexplicable truths. As the librarian in "Carried Away" realizes looking at the bare winter trees, "she had never been here when the leaves were on the trees. It must make a great difference. So that much that lay open now would be concealed" (page 51).

The only defense against the despair that inevitably springs from the life's inexplicability, is to turn our own lives into narrative, constantly re-interpreting them. The message contained in the stories of *Open Secrets* could then be that provisional honesty is better than none at all and happiness based on deception is better than hatred. Any accommodation of the randomness of experience can only turn out to be partial - the only order we can finally reach is the acknowledgement that order and randomness can exist side by side and use this knowledge in a creative way.

Giulio Trevisanello

Alice Munro, *Open Secrets*, A. Knopf, 1994, pp. 194.

Once again Alice Munro takes us along an extraordinary journey through her fictionalized Huronia, a land known for its physical harshness and its inhabitants' mirthless lives, where terrible secrets are carefully locked away and guarded like precious jewels in a safe. In her latest collection of stories, *Open Secrets*, Munro, as the book's title suggests, pries open some of these secrets and spins from them dark-hued, often hallucinatory tales of individuals trying to make sense out of their memories. The remembered past, however, turns out to be as ambiguous, unstable and unsettling as the once-lived present was, only made more profound by the passage of time.

As we have come to expect from Munro's fiction, the world in *Open Secrets* is made up of clearly delineated characters, formed and deformed by the accidents of their time and the quirks of their unique personalities; There is not a trace of that sentimental humanism 48 that sees life as a sum of formalized and predictable responses expected from a civilized and socially responsible individual. Munro's mostly female narrators and protagonists cut right through the make-believe protective shield of social decorum - they are energized only by their own oddness, by harboring unsavory thoughts and, like Liza in "Vandals", by repaying the 'kindness' and 'love' of their neighbors with contempt and violence. For Liza, partly because of her childhood deprivation and partly because of her half-hearted escape into Christianity, no "easy or restful love" can exist - she does not know what to *expect* from love.

Most of the stories in the collection are confessions, relying on such conventional techniques as letters, witnesses' reports and other people's accounts of events. Some stories, however, extend beyond the confessional mode - they examine characters who are in the process of exorcising their guilt, whether real or imagined. For example, in the story "Real Life", Millicent, the protagonist, one of three former intimate friends, acknowledges her guilt for having once doubted the possibility of love and happiness. In reviewing her

past, she sensitively but critically engages her memory, challenging its reliability through the use of a pointedly ironic narration. In contrast, her friend, Muriel, dismisses the past when she confesses with a visible sense of revolt that much of her former life "turns" her "stomach just to think about it".

At the heart of this story however is, Millicent's ungracious response to the unexpected marriage of her other friend, Dorrie. Millicent believed - as did Muriel - that Dorrie's great luck was unjustified because she was unattractive and had little else to offer a man, especially one as cosmopolitan and wealthy as her future husband. "Such wild luck" made Millicent fear that anything was possible, and that it would not go without calamity; Too much good fortune and happiness, she felt, portended disaster. But later, she learns that Dorrie's life did not turn out bad after all, nor was it significantly altered nor particularly improved. Dorrie continued to live a life that had always been consistent with her character.

Open Secrets is Munro's finest achievement yet. It offers an accurate image of a journeying psyche as it registers all the unexpected shifts caused by destiny's whimsical manipulation. Every stone that is overturned along the road will reveal another life, a life of secrets. Munro's stories show us that in life as in fiction - after all, is not every story, every good story, a secret revealed? - there are no major or minor points of orientation; no more or less significant stories, confessions or revelations. Ultimately, there are no great epiphanies - only a mirage of insights and, as Munro tells us, one's own "peculiar story", a life claimed by fiction.

Branko Gorjup

Peter Oliva, *Drowning in Darkness*, Cormorant, 1994, 180 pp.

Il romanzo di Peter Oliva è ambientato in una comunità di minatori di origine italiana nell'Alberta meridionale e presenta un mondo magico di superstizioni, folklore e leggende sullo sfondo della realtà tragica della morte in miniera. Il titolo, pregnante e suggestivo, ci immerge immediatamente nella realtà claustrofobica della miniera del Passo di Crowsnest, dove un minatore di origine calabrese, Celi, è rimasto intrappolato in seguito ad un cedimento provocato dalle infiltrazioni del gas metano che viene usato per intaccare gli strati di carbone. Pur consapevole dell'insidiosità del gas che può indurre sonnolenza e alla lunga la morte, Celi è fiducioso che gli uomini del turno successivo lo vengano a liberare. Quando nell'oscurità percepisce la presenza di un compagno, per mantenersi lucido e calmo rievoca con lui la vita della comunità del Crowsnest Pass. La storia si snoda lentamente e a ritroso in un'alternanza di momenti di lucidità e di incoscienza procedendo sui diversi livelli della reminiscenza, del sogno e della realtà. In una rapida successione di scene apparentemente slegate la vicenda che si svolge nell'ambiente sotterraneo fa da sottofondo alla storia di Pep, un minatore ormai vecchio, pure lui originario della Calabria, e di sua moglie Serafina; per evadere dal grigiore della vita attorno alla miniera lei si rifugia nei sogni che la riportano nella sua terra d'origine, solare e lussureggiante. Dopo una breve, ma travolgente avventura con il medico della miniera, Serafina misteriosamente scompare. Prendendo le mosse da questo esile spunto narrativo P. Oliva ha scritto un romanzo di ampio respiro, pieno di originalità e di fascino, sospeso in magico equilibrio tra realtà e sogno, realismo e surrealismo. La realtà sfuma nel flusso della coscienza dei diversi personaggi in una prospettiva narrativa volutamente ambigua e instabile per la continua giustapposizione dei punti di vista ed i rapidi passaggi.

nello spazio e nel tempo, così che la vicenda si sviluppa con l'indetermina-

tezza del sogno abbracciando la storia di tre generazioni al di qua e al di là dell'Atlantico. Nella realtà cupa e drammatica connessa al lavoro rischioso e alienante della miniera, irrompe la visione di un mondo ricco di folklore, miti e superstizioni, in cui la natura appare benefica e radiosa: la Calabria viene idealizzata e vagheggiata nella memoria e nel subconscio della sua gente trapianata in America. È la celebrazione del legame mitico e misterioso che unisce un angolo del Canada all'Italia del Sud. Ne emerge un quadro fantasioso e vitalissimo fatto di storie, aneddoti e leggende, delineato con grande gusto, con delicatezza ed anche con fine ironia. Si pensi all'episodio del 'guanciale dei sogni' che Serafina si è portata dall'Italia, imbottito con le piume degli uccelli con cui il nonno era riuscito a conquistarsi l'amore della futura sposa, e finito significativamente sotto le ruote del treno non appena Serafina mette piede a Crowsnest, oppure all'incontro di Celi con le Bagnarote, le fiere e mitiche donne di Bagnara 'sensuali, tenaci e piccanti come il formaggio pecorino', che vendono il vento ai marinai e scacciano la sfortuna con riti grotteschi. Il retaggio delle leggende normanne trapela nella storia della misteriosa scomparsa di Padre Angelucci, mentre il divertente aneddoto sull'origine dei tortellini si collega all'antica sapienza culinaria che ripetutamente emerge con elenchi gustosi e dettagliati di vini, di tipi di pasta e di pane della regione, ed ognuno di essi ha la sua storia. Il linguaggio colorito e suggestivo di P. Oliva rivela una notevole potenza espressiva sia nella fresca esuberanza fantastica delle storie della Calabria, che nelle descrizioni estremamente vivide della miniera.

Sorprendentemente, trattandosi di un primo romanzo, l'autore canadese dimostra una consumata padronanza tecnica. La narrazione a più voci e a più livelli, se pure all'inizio impegna l'attenzione, risulta totalmente coinvolgente nella graduale scoperta che i vari filoni trovano coerenza e coesione in un'orchestrazione globale e convergono in un finale a sorpresa. Nella presentazione di questa realtà che sfuma enigmaticamente nel sogno, alla fine con l'identificazione del misterioso interlocutore di Celi, si entra decisamente nel mondo del surreale.

Costanza Azzi

Michael Ondaatje, *The English Patient*, Toronto, McClelland & Stewart Inc., 1992, pp. 302.

Quest'ultimo romanzo di Michael Ondaatje dibatte, in maniera estremamente originale, la complessa situazione delle realtà post-coloniali e anche di quel Canada in cui l'autore si è trasferito. A prima vista, *The English Patient* sembra ricostruire il mosaico multiculturale del Canada odierno, se pur con uno sfalsamento temporale che riporta al momento in cui la dipendenza coloniale stava per sgretolarsi, a causa del passaggio dall'Impero al Commonwealth. Tuttavia, proprio il far iniziare la storia in tale periodo cruciale conduce, indirettamente, a prendere coscienza dei problemi irrisolti che ancora dilanano le attuali realtà post-coloniali. Il tutto è metaforicamente riprodotto nel microcosmo di una villa semidiroccata vicino a Firenze durante gli ultimi anni della Seconda Guerra Mondiale. A tale villa 'approdano', infatti, quattro rappresentanti di un'umanità alla deriva, come fossero dei naufraghi che trovano rifugio su un'isola. In qualche modo, il loro arrivo scaglionato alla villa sembra alludere alla presa di possesso dei territori delle Colonie e, quindi, anche del Canada da parte di immigranti appartenenti a gruppi etnici diversi e di diverse provenienze, in momenti successivi. La villa, altresì, con le tracce dell'antica bellezza artistica di affreschi e mobili ancora visibili nonostante il crollo di pareti e parti del tetto e con il parco tutt'intorno, il cui stato d'incuria non riesce a nascondere l'antico splendore e rigoglio, sembra rappresentare simbolicamente il territorio canadese, o, in estensione, i "paradisi terrestri" occupati dai Colonizzatori. La villa riflette, allora, la realtà odierna del Canada in cui, nonostante l'attuale aggravarsi di alienazione e inquinamento - che corrisponde allo stato semidecadente della villa -, il retaggio di quell'antica immagine edenica di luogo ideale del Canada non è ancora del tutto offuscata. Altresì, lo stato rovinoso del giardino allude alla devastante manipolazione del territorio causata dall'insediamento dei nuovi arrivati in realtà fino ad allora "incontaminate". La villa, a poca distanza da un villaggio toscano, è comunque isolata e solo rari e estranei echi rimandano suoni

e voci di abitanti locali, così come pochissimi riferimenti introducono elementi legati alla tradizione del luogo. Ciò, in sotteso, conduce dal mondo chiuso della villa all'immagine di una società canadese - e, in un indiretto rimando, di tutte le realtà coloniali - in cui il nucleo nuovo, formato dagli immigrati nelle Colonie, non si è amalgamato con i preesistenti nativi, nè con le loro tradizioni.

Allora, la conclusione a cui si può giungere è che, in questo romanzo, Ondaatje stia velatamente prospettando che il multiculturalismo canadese esista solo in apparenza e che stia, altresì, scagliandosi contro le permanenze dei retaggi coloniali. I quattro protagonisti che finiscono per convivere nella villa, sebbene in una sorta di auto isolamento, e che sono trattati anche singolarmente - con la ricostruzione più o meno frammentata e frammentaria della loro storia individuale - indicano l'isolamento di ogni gruppo etnico all'interno di una presunta società multiculturale. Essi sembrerebbero, così, convalidare quella tesi pessimistica che non intravede risultati concreti e efficaci verso un multiculturalismo proiettato nel futuro. I quattro protagonisti non sono certo scelti a caso e sembrano quasi riproporre la soluzione adottata recentemente in Canada di costituire un proliferare di micro-modelli multiculturali in cui tutte le minoranze siano salvaguardate.

Se l'unica protagonista femminile - che appartiene alla minoranza delle donne - è discendente di immigrati e, pur appartenendo solo alla prima generazione nata in Canada, risulta essere, a tutti gli effetti, Canadese, il personaggio dell'Italo-Canadese, Caravaggio, ha radici culturali che sembrano più forti della nuova identità assunta insieme al passaporto canadese. L'ambiguo nome di Caravaggio, nel richiamare alla mente il famoso pittore italiano, forse allude anche alla dissipata e non limpida vita dell'artista in una sottesa analogia con quella del personaggio - un ladro ingaggiato come spia dal Servizio Segreto Britannico - e, probabilmente, riecheggia lo stereotipo di miseria e di intrigo criminale legato alla minoranza degli immigrati italiani. Ma forse il gioco è ancora più sottile: similmente al pittore Michelangelo Merisi, più noto come Caravaggio, il personaggio della storia è altrettanto diviso fra due identità: quella dell'origine italiana e quella nuova, canadese, così come fra quella di ladro e quella di agente segreto. Altresì, non va

trascurato che la pittura di Caravaggio è caratterizzata da forti contrasti di ombre e di luci che ben si confanno al mondo coloniale e post-coloniale, altrettanto dipinti di luce e di ombre che riflettono la duplice realtà: quella apparente, "illuminata" dall'impronta coloniale, e quella oscura, emanante pulsazioni ancestrali derivate dalla continuità di tradizioni e costumi etnici dei colonizzati.

Il personaggio dell'Indiano, nativo dell'India e che si trova a combattere, in quanto appartenente all'Impero, al fianco degli Inglesi e che solo per questo motivo arriva in Europa, non soltanto suscita connessioni con le origini indiane di Ondaatje che è nato a Sri Lanka e che è emigrato in Canada nel 1962, ma sottolinea argutamente il legame coloniale tramite la struttura del Commonwealth, che raggruppa, anche nella realtà odierna, aree e etnie totalmente diverse fra di loro, come succedeva ai tempi dell'Impero. Infatti, il personaggio indiano, di religione sikh, non ha nulla a che fare con il Canada, se non indirettamente tramite il legame di dipendenza coloniale dalla Gran Bretagna. D'altra parte, la sua storia personale di Indiano dell'Impero britannico, che finisce per coinvolgere, tramite i suoi ricordi trascritti nel romanzo, la realtà socio-politica dell'India, si intreccia con le sue reazioni, via via sempre più crude, quando egli comincia ad avvertire la sopraffazione coloniale, rivelando, sottilmente, l'ambiguità sottesa al legame con l'Impero. E d'altronde come può la stessa infermiera definirsi canadese quando le sue radici, che affondano in un humus creato dagli insegnamenti di una famiglia di emigrati, non trovano una corrispondenza nel terreno in cui affiorano? Qual è, allora, la sua vera identità? E, infatti, ella vive la crisi esistenziale di colei che, non riuscendo a trovare un'appartenza precisa, è lacerata dalla sua stessa divisione interiore, rappresentando, così, un modello individuale, un microcosmo della duplicità del macrocosmo coloniale in un sotteso riferimento a quello post-coloniale odierno. Il suo stesso essere donna, poi, non fa che aumentare il dissidio fra i modelli: quello patriarcale, o coloniale, e quello proteso verso una nuova immagine della donna nella realtà attuale.

Il protagonista, che dà il titolo al romanzo, è "the English patient", quel paziente inglese che - si scopre solo alla fine - non è affatto un ufficiale inglese, bensì una spia delle armate nemiche tedesche. Dopo il disastro aereo nel

deserto, a causa delle gravissime ustioni che lo hanno reso irriconoscibile e a causa del libro, *The Histories* by Herodotus, che ha con sé, viene scambiato per un aviatore inglese dai primi soccorritori, i Beduini. Da lì viene trasportato in un ospedale da campo in Italia e curato da un'infermiera canadese al seguito degli Alleati, che rimane ad assisterlo, da sola, anche dopo l'evacuazione delle truppe alleate dalla villa. Lì giunge, quindi, l'Italo-Canadese, arruolato nella fila del Servizio Segreto Britannico fin dall'inizio della guerra e inviato dapprima al Cairo e, poi, in Italia e che ha forti sospetti sull'identità "inglese" dell'ustionato, che sembra, piuttosto, corrispondere al profilo della spia sfuggita alla cattura in Africa. In seguito, compare l'Indiano che svolge mansioni di artificiere per l'esercito alleato. Ma l'espediente di attribuire erroneamente la nazionalità inglese all'aviatore forse vuole riproporre tutta l'ambiguità che permea le realtà dei paesi di lingua inglese, accomunati solo dall'analogia di un passato coloniale; forse vuole anche indicare che nei nuovi paesi di lingua inglese, come pure in Canada, si attribuiscono delle identità nazionali che risultano essere delle falsità. E', infatti, Ondaatje canadese, oppure di Sri Lanka, o semplicemente un uomo di ceppo indiano cresciuto in un contesto in cui ha appreso a comunicare in lingua inglese? Queste sono le domande che sorgono spontanee dopo la lettura di *The English Patient*, un romanzo il cui l'ambiguità socio-politica delle realtà coloniali e post-coloniali è rimarcata dall'indagine sulla vera identità del "paziente inglese", condotta dall'agente segreto italo-canadese con la pazienza del detective, che ricostruisce minuziosi frammenti di dettagli e di risposte abilmente strappate all'ammalato con l'aiuto di una miscela di droghe. E forse è proprio tramite il "paziente inglese", che è andato a scuola in Inghilterra e che può essere anche linguisticamente confuso con un Inglese al punto che al Cairo era soprannominato «the English spy» (p.165), che è reiterato il tema della duplicità, di quell'ambigua condizione riflessa nel mondo coloniale e post-coloniale: il "paziente inglese" non è solo doppio in quanto spia, o in quanto si ritrova ad avere una doppia identità e può essere scambiato per un Inglese, ma egli, soprattutto, riflette la divisione innata in quanti vivono in un contesto in cui si trovano ad essere lacerati fra la

vecchia cultura e quella nuova, imposta, e possono essere scambiati, all'uopo, per Inglesi, o "utilizzati" come tali, solo perché ne parlano l'idioma. La soluzione al problema sembra, allora, trovarsi nelle parole del "paziente inglese", in quella sua speranza di «not to belong to anyone, to any nation» (p.139)

L'ambiguità, che permea il romanzo, è, altresì, riprodotta tramite l'andamento narrativo discontinuo e frammentario che è costruito a puzzle, con costanti slittamenti temporali, e in cui il lettore è forzatamente trascinato a ricostruire i tasselli, a illuminare le zone d'ombra, a rintracciare il sottile filo che lega la storia. Altri molteplici elementi contribuiscono a creare, o ad infittire l'ambiguità: l'atmosfera è densa come fosse ovattata di nebbia e in essa - in una sottesa analogia con il disorientamento vissuto nella realtà - tutti, protagonisti e lettori, fanno fatica ad orientarsi; ne è un esempio chiarificatore l'infermiera canadese che, totalmente smarrita e incurante perfino del suo aspetto fisico, cerca di ritrovare la sua integrità spirituale abbandonandosi alla piatta monotonia del passare dei giorni in quel "rifugio" dal mondo, che è rappresentato dalla villa, e ritornando con la mente ai momenti sereni dell'infanzia e agli sbiaditi ricordi di eredità culturali trasmesse dai genitori immigrati in Canada.

Anche la scelta dell'Italia ripropone il tema dell'ambiguità: l'Italia, che non è rappresentata solo come sede della villa o come patria degli antenati di Caravaggio, ma che rimbalza sulla pagina anche tramite vari riferimenti a luoghi e a opere d'arte disseminati durante il frammentario e discontinuo resoconto dell'avanzata delle truppe alleate, è certamente simbolo di un luogo in cui, nell'arco di molti secoli, si sono mescolati e sedimentati apporti culturali di varie popolazioni. D'altronde, l'Italia, qui terreno di battaglia per le armate alleate e che storicamente è stata terreno di battaglia e di conquista nel gioco delle Potenze straniere, ben controbilancia quelle parti del romanzo che riportano la guerra combattuta in Africa, in quelle colonie, che, analogamente, sono servite come campo di battaglia alle Potenze coloniali. L'Italia, poi, in quanto crogiuolo della cultura occidentale serve a rendere più stridente il divario fra il mondo culturale dei nativi colonizzati e quello dei colonizzatori: come possono comprendere appieno il mondo artistico e il modo di vita occidentale quelle popola-

zioni alle quali è stato imposto un retaggio culturale che non appartiene alle loro tradizioni e che, d'altro canto, hanno sempre constatato una grande indifferenza a penetrare nel loro mondo da parte di quelli che si sono impossessati del territorio? E allora che significato può avere per il personaggio indiano combattere per gli Inglesi, o liberare l'Italia? O come Ondaatje fa dire al suo portavoce indiano «What are we doing in Africa, in Italy?» (p.122) Quale differenza vi può essere, allora, fra un Inglese e un Tedesco per questi personaggi coinvolti in una guerra che non li riguarda? La risposta o il messaggio di Ondaatje, «We should move out together» (p.122), sembra indicare non tanto la necessità di lasciare la villa, ma, piuttosto, quella di uno stacco totale che deve coinvolgere tutti, in quanto quei «We three» (p.123) non sono altro che campioni rappresentativi delle popolazioni e aree racchiuse entro il reticolo del Commonwealth. D'altro canto, quale significato può avere per gli Inglesi ottenere l'appoggio di tali aree? Forse l'unico interesse è utilitaristico e basato solo su un rapporto numerico che li rende più forti militarmente e economicamente. E allora è il potere che gioca con la vita degli uomini e il potere non ha un nome solo, ma ne assume tanti quali quelli delle varie imprese coloniali, come Ondaatje, nel romanzo, fa dire al personaggio indiano, commentando il lancio della bomba di Hiroshima. In tali parole, nelle ultime pagine del romanzo, egli lancia violente accuse agli Inglesi, colpevoli di aver dato l'esempio dell'impresa coloniale che sottende, pure, una noncuranza e un'indifferenza nei confronti delle etnie di colore, nonché una sopraffazione:

American, French, I don't care. When you start bombing the brown races of the world, you are an Englishman. [...] You all learned it from the English [...] Caravaggio [...] knows the young soldier is right. They would never had dropped such a bomb on a white nation (286).

Così il "paziente inglese", con la sua lunga agonia, sembra alludere al lento disfacimento dell'egemonia britannica e, con la sua morte, sembra prevederne la fine. Ma se ciò si è verificato in parte, il legame del Commonwealth ha impedito il taglio netto del cordone ombelicale, mantenendo ancor oggi quella situazione di ambiguità che aleggia in Canada e nel romanzo.

Carla Comellini

The Poetry of Richard Outram

We are what we read, but we are equally what we don't read. What we, as a society, leave on the shelves defines us at least as much as the books we gobble up. Nineteenth-century Americans are mirrored in their choice of Longfellow as their parlour poet – nationalistic, traditional, never uncomfortable. But a more complex truth is signified by their misunderstanding, if not rejection, of Herman Melville – universalist, difficult, and unconventional. He was, they thought, a wordy writer of seamens yarns, they failed to see that under their very eyes, Melville was writing vast mythical mirrors that reflected their own time.

Until the 1960s, Canada barely acknowledged the existence of any Canadian literature. When, thanks to the perseverance of young writers such as Margaret Atwood, and stubborn editors such as Robert Weaver, readers made the discovery that this literature existed, the pantheon of authors chosen to represent it set a style against which the writing to come was measured. The most vociferous representatives of the newly discovered literature were poets, and small publishers of poetry – Anansi, Talonbooks, Coach House Press – were among its most energetic champions. In very broad terms, the style of what became recognized as Canadian poetry was simple-sounding, chatty, intimate but never overwhelmingly passionate, well-mannered, pleasantly funny, in obligatory free verse. Leafing through what may well be one of the pantheon's canonical works, the 1982 *New Oxford Book of Canadian Verse*, edited by Atwood, one is struck by the overall lightness of its tone and vocabulary, even in poets as seemingly dissimilar as Irving Layton and Paulette Jiles.

A few lines, chosen at random, will illustrate what I mean: "my love is young & i am old/ she'll need a new man soon" (Earle Birney); "A soldier is a man who is not a man" (Eli Mandel); "I live like a trapeze artist with a headache, my poems are no aspirins" (Milton Acorn); "Though what would a god be like – would he shop at Dominion?" (Dennis Lee). It is as if, in the beginning, Canadian literature chose to be easy. This, perhaps, explains why certain poets, Atwood included, are remember-

ed for their lighter verse, and others whose work seems more complex are virtually ignored. Among those notable for their absence from the Canadian pantheon is one of the finest poets in the English language, Richard Outram.

My acquaintance with Outram's work dates from 1980, when the publisher Louise Denny, exercising that prerogative of friendship which consists in friends forcing books upon one another, suggested I read a slim volume called *Turns*. I was overwhelmed by the intelligence, passion, and music of this concise collection. Lines stayed with me, bred ideas, gave sense to experience. When later I needed an epigraph for an anthology of fantastic literature I was editing, two couplets read in *Turns* spelled out the essence of what I was trying to say:

From one who maintains, there is nothing beyond

The Human Imagination; or another

*Soul who contends, by night, that beyond
The human imagination, there is
Nothing?*

Turns made me want to read more of Outram's work. I soon found that book stores assiduously ignored **51** him, and that he was absent from the libraries of most of my friends. I discovered that in fact, Outram's entire career has been one of absences. He has never received a national award or a Canada Council grant, never been invited to join the League of Canadian Poets, never been included in any major anthology of Canadian poetry, rarely been acknowledged in reviews.

Outram was born in Oshawa, Ontario, in 1930 and graduated from Victoria College, University of Toronto. Since 1956 he has supported himself by working as a member of the stage crew at the CBC. With his wife, the artist Barbara Howard, he founded in 1960 The Gauntlet Press, where he printed several sequences of his poems later collected in other volumes. His first book, *Eight Poems*, was published by The Tortoise Press in 1959 – the press's single production. A few years later, an editor at Macmillan Canada invited him to submit a manuscript. The result was *Exsultate, Jubilate*, published in 1966. Macmillan, however, rejected Outram's next collection, as did other publishers. Denny, who had just resigned as an

editor at Clarke Irwin, was outraged at the rejection and took Outram's manuscript with her to England and convinced Chatto & Windus to publish it in their prestigious *Phoenix* series. Chatto agreed, on condition that a Canadian publisher be recruited to help with the production costs.

Outram found a copublisher in a Toronto antiquarian book seller, Hugh Anson-Cartwright, who, joining forces with Dennys, created Anson-Cartwright Editions in 1975 and published *Turns*.

Anson-Cartwright also published Outram's next book, *The Promise of Light*, in a limited edition of 250 copies. As it turned out, Outram was not the only author in the new press's catalogue; in 1978 it published another obscure Canadian, the Czech émigré novelist Josef Skvorecky, later nominated for the Nobel prize.

Since the publication of *Turns*, Outram's work has appeared under two other imprints. In 1985 his *Selected Poems* was published by Exile Editions and, a year later, Tim Inkster brought out *Man in Love* at Porcupine's Quill, one of the finest small presses in North America.

Outram's latest and perhaps most accomplished book, *Hiram and Jenny*, is being published this spring by Porcupine's Quill.

Hiram and Jenny is a good place to begin an exploration of Outram's writing. It is a cohesive book, not a collection of random poems. At its core are man and woman, the multitudinous couple, sitting at the waterts edge and leading lives which, like those of Adam and Eve, contain the whole of mankind – every thought, every war, every discovery, every death. "Every man," Ralph Waldo Emerson wrote with moving conviction, "is an inlet to the same and to all of the same... what at any time has fallen any man he can understand." Hiram and Jenny exercise that understanding.

To begin with, they are common folk. Hiram has his banjo and his aches; Jenny her neighbours and her newspaper. They go to movies at the Palace and to church slide shows. But they are also gods and heroes: Hiram becomes Icarus at the fall fair, plunging from a "slicker-yellow biplane" which he rides for \$5.50. A seal offers Hiram Poseidon's throne.

... *Hiram shaddered, knowing the cold's bone-stealth, the crushed lightless abyss.*

Said, "No!"

History's greats visit them. A snake becomes Diogenes the Cynic to Jenny's Alexander, asking her to "step aside, /stop blocking the sun." Beethoven visits Hiram, and comments on the afterlife. A monarch butterfly turns into the Apostle Paul. Episode after episode, poem after poem, Outram builds a cosmology of sorts, rethinking our relationship to everyone and everything, writing, as Churchill said of Kipling, "with the whole of the English language."

One of the most memorable poems in this volume is "Techne."

Here Hiram is crouched, washing his socks in a creek, while

Not far off shore, unseen, crammed with warheads and comic books, a nuclear submarine

noses about with hercornfed crew

The submarine "buggers off"; Hiram continues to wash his socks, one yellow, one green with orange stripes.

... No doubt!

God's sochs match in mysterious ways.

Washed in the Blood of the Lamb,

the Dead shall rise up on the Last Day.

Hiram don't give a damn.

Hiram's conduct, his concern with immediate responsibilities, the awful and ludicrous importance of his assigned task, becomes suddenly comprehensible. First we are surprised; then we understand, as Hiram is put into perspective. Compassion replaces curiosity. Outram, like Renaissance painters of religious themes, humanizes the divine mysteries, pictures man's plight – why not? – as the washing of socks.

At work in Outram's poems is that creature derided in so much of our accepted literature: the moralist, the person who, in the simplest terms, is concerned with how we behave. After reading Outram, I wanted to meet him. Three years of conversations have shown me that he is not concerned with picture postcards of heaven and hell: his interest is in conduct, not in punishments and rewards, in our reaction to the everyday flow, in how, by everything we do, we affect ourselves and the world around us. If one poem in the book could sum up Outram's credo, that poem would be "Error," in which Hiram and Jenny bring light into the water by entering it themselves. "Error" recognizes the paradoxical nature of everyday experience, how the simplest

things – water, light – mirror endless streams of meaning which we – those who take part in the experience, those who merely read it – transform by our presence. By the elemental act of bathing, Outram's man and woman become the God of Creation who changed, the Book of Genesis tells us, "the darkness upon the face of the deep."

In many of the poems, a casual reader might be deceived by the humour, by the cartoon-like slang of Hiram and Jenny's speech, but Outram is never merely whimsical. Behind the wit are nagging unfashionable questions about body and soul, intimations of God in nature, assertions of the ineluctable power of love which binds us, makes us part of the fabric of the universe. "Street Lamp" ends with this reflection:

Hiram, sauntering, languorous, late from Jenny's,

watches a vast battering death's-head moth singe, and seared, like a tawny velveted pebble drop, for death is cat from the one whole cloth.

Each new writer who, in the eyes of a reader, becomes essential to understanding the world, changes history, provides a new order, demands a new reading of the past. Outram restores to our poetry a brash intimacy with metaphysics that had become somehow unacceptable. Outram's predecessors are among the seventeenth-century English poets, John Donne in particular, and the two major American poets of the nineteenth and twentieth centuries, Emily Dickinson and Wallace Stevens. Reading Outram suggests that these previously unrelated writers form in fact common bonds which Outram has brought to light, a happy kinship with the holy.

Our tired times have led us to avoid the difficult or, worse, to regard it as ostentatious and pedantic. We are asked to accept this paradox: that what is profound is superfluous. This has become our excuse for being lazy. Of course, at all times readers have had silly rules dictating their fashion in literature. The canonical book of Victorian poetry, Palgrave's *Golden Treasury*, excludes Donne and most of the metaphysical poets who weren't considered "accomplished": it wasn't until Oscar Williams revised the *Treasury* in 1953 that redress was made.

The neglect of Outram's work has its reasons: readers mature later than writers and require certain mysterious pre-

parations to receive them properly. Fortunately, good writing is persistent. It will not go away. It is there to translate much of our dealing with the world and with ourselves, to give a voice to our questions. It isn't easy, in the sense that language itself isn't easy, but it is clear. We, of course, have no obligation to listen. As usual, we have the choice of remaining deaf.

Alberto Manguel

Bruce W. Powe, *Outage. A Journey Into Electric City*, Random House of Canada, 1995, pp. 324.

Il "romanzo", di non facile lettura, è la ricerca di unità alla quale, in un mondo frastagliato e fragmentato, si arriva alla fine dopo che il peculiare narratore, protagonista, commentatore, interprete, filosofo ha pienamente vissuto l'ossessiva presenza dei messaggi elettronici nella vita moderna. La sezione iniziale, "Shock", ci introduce a "noise city", ovvero a ciò che è diventata la città nell'epoca della comunicazione, al modo in cui siamo assorbiti, definti, ricostruiti da macchine che subiscono esse stesse metamorfosi ed evoluzioni. È una sorta di connubio tra la mente e la macchina che ricorda mostri settecenteschi, che ora si perpetuano con maggiore sofisticazione e sembrano realizzare la vagheggiata fusione dell'umano e del meccanico nella capacità dei messaggi di vivere, di costituirsi come entità autonome, di determinare il presente e il futuro, di costituirsi come embrionale intelligenza che, determinando crisi reali e crolli di mercato, cerca di trovare una propria voce. Ciò che si determina è una ristrutturazione della nostra capacità "of feeling and response".¹⁵

Gli elementi conduttori nel mondo reale ed elettronico sono il suono e la sensazione luminosa, ma nella caoticità che si denuncia si legge anche un'intenzione terapeutica e dialettica, e la necessità di ricostituire e di ritrovare un'unità perduta. Servono a questo scopo i pochi messaggi lasciati da Michael, i teneri momenti ("the tender moments"), che il narratore-protagonista vuole conservare per ritornare ad essere vivo e umano. Si pone quindi un problema generale di coscienza e di consapevolezza: quello di sentire ciò che nel mondo della comunicazione accade in noi, nella famiglia, nelle relazioni con i nostri simili, sulla base di vaghi messaggi che si presentano come colpi a casaccio in una baluginante oscurità ("stray shots in a glittering darkness"²¹). Si tratta allora di capire i percorsi attraverso i quali passano le idee e le emozioni per ritrovare una misura umana e un equilibrio intellegibile. Ciò che segue nel romanzo mostra le eccellenti risorse immaginative e linguistiche di Powe nella capacità di interpretare il passaggio dall'evento elettronico al processo percettivo uma-

no, al modo in cui vengono assorbiti, mescolati, fusi e separati i messaggi, nell'amore, nel proprio pensiero, nell'uso dei mezzi tradizionali e degli schermi televisivi, nelle relazioni, nella struttura della città. La città stessa è un tutt'uno con un sistema di comunicazione e di programmazione satellitaria che si autoprogramma e definisce propri messaggi in una notte reale e simbolica che costituisce una grandiosa coscienza e un'entità enorme e ineffabile ("an even larger consciousness, a huge unutterable thing."¹⁶⁶). In "Millennial Jamming", infine, un'apocalittica e immaginaria *power failure* mostra come la scomparsa della dimensione privata e pubblica determini una psicosi collettiva sconosciuta a precedenti età in cui l'oscurità era sempre a portata di mano, mentre ora il senso lineare e finale di un millennio tecnologico domina le menti e le offusca.

Sono riflessioni queste che precedono il viaggio che il narratore-protagonista si decide a fare a Venezia, dove egli sembra riappropriarsi di un originale senso di umanità. La Venezia evocata è immaginaria. L'autore stesso non ci ha trascorso che due giorni molti anni prima di scrivere il romanzo. È tuttavia in questa città simbolo che egli si sente capace di vedere la propria vita come un progetto organico, assemblando frammenti, memorie, saggi, testimonianze personali, amalgami di filosofia, critica e storia ("fragments, memoirs, essays, personal testimony, amalgams of philosophy, criticism, and history."²⁶⁹) Una lunghezza d'onde, ("wavelength"), diversa viene suggerita dal ritmo della città e dei suoi canali, dall'acqua e dalla luce, che diversamente determinano le emozioni, - l'amore, la solitudine, il dolore - da come queste sono invece realizzate quando sono proiettate sul mezzo tecnologico. È a Venezia che incontrando un immaginario personaggio americano, Benjamin Sarnoff - dal quale vuole nettamente differenziarsi - riesce ad elaborare o a intuire una sintesi.

I temi che percorrono i capitoli precedenti si ripropongono e indicano tematiche ricorrenti nella letteratura canadese. Il collegamento tra emozione e evento tecnologico è uno dei tratti interessanti di Katherine Govier. Il fascino che la città ha sul protagonista, come simbolo di umana invenzione, si riallaccia alle intuizioni di MacLennan sulla città. Il desiderio di trovare una "forma" per se stesso, dopo un secolo di fram-

menti ("a century of fragments") proietta l'angoscia eliotiana e poundiana sul mondo contemporaneo facendone un elemento insopprimibile dell'esistenza. Ciò che emerge come intuizione dell'unità è il senso del ritmo che Venezia ispira, rifugio ed esilio in cui si bilancia il reale e l'invisibile ("the elemental with the invisible" 295), in cui a "Dionysian Architecture" e a "City of swarming" si contrappone l'armoniosa architettura palladiana. Ciò che viene recuperato è il fascino quindi antico dell'armonia. A Venezia il rumore tecnologico, il protagonista sente, meno lo assorbe ("absorb me less"). Dunque una sintesi si cerca nella fusione di una Venezia ritmica e di una Toronto tecnologica, attuando l'unione dell'immaginario e del reale ("the joining of the imagined with the real"). La ricerca ricorda l'universalismo, la totalità, l'unipolarità del mondo medievale. La ricerca è di un mondo in cui l'arte, la scienza, il commercio, e la politica erano un tutt'uno, un mondo senza frammenti ("had once been whole. World without fragments"): un ricorso quasi dantesco ad un concetto di unità universale, unità dello spirito, una centralità interiore, anche di stampo romantico, in cui la luce provenga dall'interiorità, come Venezia è illuminata dall'interno da ciò che rimane di una luce visionaria ("is lit from within with the remnants of a visionary gleam"). Quanto questa centralità, questa luce interiore e musica trascendente ("inner light and transcendent music") possano restaurare la coerenza in questo difficile mondo (311) rimane il sogno di ogni filosofo indagare e di ogni artista esprimere. Poë è l'uno e l'altro, un filosofo naturale: in effetti su una idea si costruisce questo saggio-romanzo, che è anche intuizione estetica.

Giulio Marra

Alfredo Rizzardi (ed), Joe Rosenblatt, *Madre Tentacolare*, Piovan, 1994, pp. 123.

Ad Alfredo Rizzardi si deve il merito di aver introdotto al pubblico italiano la poesia di Joe Rosenblatt, poeta certamente tra i più significativi di lingua inglese. "Tentacolare" giustamente si potrebbe definire la poesia di Rosenblatt e il compito di indicare vie di lettura all'interno dell'universo fantastico evocato dal poeta è di per estrema difficoltà. Una parete di sesto grado, che si supera ignorando il senso di paurosa vertigine, di non significato e a volte di assenza di significato, una vertigine che confonde e può far perdere l'orientamento oppure aprire universi originali. Come scrive Rosenblatt in "Deep Inside a Cradle" la sua è una poesia per coloro che "dare to hope for our marine rebirth". Come osserva giustamente Rizzardi sarebbe facile evocare l'inconscio, ma ciò che più conta in Rosenblatt è la padronanza stilistica, la tecnica sofisticata che si serve di tutti gli strumenti che l'arte poetica offre. Il lettore inevitabilmente s'imbatte in significati che sfuggono, in immagini che appaiono e si dileguano, in visioni che si illuminano e si perdono nel momento stesso in cui si vogliono afferrare concettualmente. Non si tratta infatti di effettuare per quanto riguarda Rosenblatt né "una discussione di principi né una ricerca di valori".²² Si tratta di percezione, di assimilazione, di dimensione fantastica che viene imposta al di sopra di ogni credibilità e di ogni significato certo. Non che la poesia di Rosenblatt non contenga un significato percepibile. Grandi linee di analisi si intuiscono: la natura della Madre Natura, la violenza inerente al sesso e al cibarsi, il senso di trasformazione costante che vige nella Natura, il senso di una prospettiva capovolta, esattamente dal fondo dell'oceano, da cui guardare il mondo usuale. E quindi anche una diversa prospettiva morale che ovviamente si ritrova in tutta la produzione poetica di Rosenblatt contenuta nel prezioso volume *Poetry Hotel*, che il lettore di letteratura canadese, e non solo, dovrebbe conoscere.

È una poesia quella di Rosenblatt a cui il "commento", il tentativo di esegesi fa male, forse perché immensa è la distanza tra ciò che il poeta riesce a esprimere e ciò che l'analisi critica riesce

a dire. Persino un appassionato e attento conoscitore della poesia di Rosenblatt come Rizzardi non può che giustamente arrendersi dinanzi alla percezione di "una integrità più profonda, che collocata nel cuore dell'universo umano e naturale lo trascende, avvertibile attraverso i suoi segni misteriosi, inconoscibili, indecifrabili, contraddittori".³⁶ Perciò al lettore si possono indicare solo delle vie e poi sta a lui lasciarsi andare alla lingua usata in modo magistrale, alla creatività delle metafore, dei neologismi, ai ritmi armoniosi e vari del verso, ai richiami allitterativi e alle assonanze. Libro difficile che richiede pazienza e sensibilità, ma che offre una miniera di sapienza e di minerali poetici. È una poesia che richiama quella metafisica, surreale, ma a mio parere diversamente da quelle metafisica di Donne, questa di Rosenblatt lascia fluttuare il significato delle immagini e non si conclude o racchiude in un "conceit" che unifica in fondo la struttura a molteplici livelli di significato. Qui predomina un senso di "estraniazione" nel senso che l'universo umano viene lacerato e riconosciuto in tutta la sua umanità in forme, eventi, entità che non sono umane. Ed è forse in questo modo che esso viene riconosciuto.

Giulio Marra

Alfredo Rizzardi (ed), Irving Layton, *Danza di desiderio*, Piovan, 1993, pp. 188.

Danza di desiderio è la versione italiana di *Dance with Desire*, il canzoniere amoroso di Irving Layton, forse più ammirato e, al tempo stesso discusso, poeta canadese. La sua opera è molto vasta ed in essa troviamo mescolati diversi temi, da quello dell'Olocausto a quello riguardante la sua concezione di poeta-profeta. Numerose e rilevanti sono le raccolte della sua opera poetica, molte delle quali sono state tradotte in italiano, riscuotendo l'apprezzamento della critica accademica e anche del pubblico dei lettori.

Non è un caso che il traduttore e curatore di questo volume sia Alfredo Rizzardi, che in Italia è stato lo "scopritore" dell'opera di Irving Layton, diffondendola e valorizzandola con traduzioni e saggi critici. Sulle sue orme poi diversi studiosi si sono cimentati sia nelle traduzioni che nella esegesi testuale con ottimi risultati. Concludendo l'introduzione al volume, Alfredo Rizzardi afferma,

"Tutto il libro è, nella sua sostanza, un'appassionata e divertita celebrazione della donna, un colorito gioco d'artificio contro un cielo notturno, in cui nomi e visi e figure femminili si disegnano luminosi in un susseguirsi di scoppi di passione, di desiderio, di piacere, che sotto la pirotecnia verbale è in realtà il piacere della scrittura - l'eros incontenibile della creazione artistica".

Questa precisazione è estremamente importante, perché serve a chiarire un equivoco a cui porterebbe una lettura superficiale del testo. Infatti alcune immagini che descrivono il rapporto amoroso possono apparire esasperatamente crude, e addirittura gratuite e urtare - come di fatto è accaduto - la suscettibilità dei benpensanti. E' indubbio che alcune composizioni presentano esplicitamente e senza circonlocuzioni verbali l'accoppiamento sessuale, ma sarebbe pretestuoso e fuorviante svincolare quelle immagini dalla visione globale che Irving Layton ha dell'amore. Tutta la sua opera è protesa verso una ricerca di verità, al di fuori di fronzoli e ammiccamenti e, come osserva giustamente il curatore del volume,

Ma come ogni ricerca di verità,

ovviamente, sfuggiva a qualsiasi giudizio di volgarità, di oscenità, o di immoralità nell'esplorare il tema scabroso.

Irving Layton considera la sessualità come la molla primaria dell'impulso amoroso e la celebra in tutta la sua spinta vitalistica che pulsa all'unisono con i ritmi armoniosi della natura. Ne abbiamo un esempio in questi splendidi versi di "Proteo e ninfa"

Quando si allontana a nuoto
si trascina dietro i miei pensieri
in strisce di luce nell'acqua io divengo
il mare intorno a lei
e lei si stringe tra le mie lunghe braccia verdi
o è trattenuta nelle fluenti
onde dei miei bianchi capelli. Ondeggia
su lei come un delfino
le accarezzo il corpo e le mordo il collo roseo e
le spalle
senza posa con baci pungenti
finchè languidamente non scivola sulla sabbia
striata
dove sotto l'aureolata stella di mare
le felci e l'innamorato serpente marino io tremo
tra le sue cosce d'argento.

Interpretare il canzoniere di Irving Layton alla stregua di un'opera gratuitamente oscena significherebbe distorcere il significato di fondo. Irving Layton infatti esplora ogni sfaccettatura della sfera amorosa, a partire dai primi approcci, come in "Nausicaa", dove il tono ironico non sminuisce il sincero ardore sensuale del poeta, per passare alla descrizione dell'irrefrenabile esplosione del desiderio ("Il puma domato") fino alla disperata desolazione della separazione degli amanti. Emblematica in questo senso è la poesia "Fummo", che si conclude con l'immagine del poeta, abbandonato dalla donna amata, sorpreso dai primi bagliori dell'alba ancora seduto all'osteria, con un gelo di morte che lo pervade interamente,

Io sono la quiete
io sono il sigaro mordicchiato
io sono il bicchiere svuotato
io sono la cenere sparsa sul plancito
e io sono il fumo grigio
che inghirlanda la tua immagine adorata
per sempre
sebbene fluttui e si dissolva
nella bianca luce del mattino
che entra dalla porta
ed esita sulla tavola e sul banco del bar.

Altre liriche sono intrise di tenerezza, come "La Minerva", "Elegia per Marilyn Monro", e soprattutto "Per

Harriet", in cui alla tenerezza si mescola la consapevolezza del passare del tempo; ma è una consapevolezza che non provoca disperazione, bensì un distacco ironico dalla paura della finitudine, che addirittura si trasforma in amore per la transitorietà delle cose e dell'esistenza stessa,

Amo tutte le cose che passano
le rose, la polvere

La loro breve permanenza
come il tuo sorriso, m'insegna
ad abbracciare il mondo
con ironie e con gioia.

Al valore di questo volume (che peraltro è risultato vincitore del "Premio Petrarca") ha contribuito notevolmente la fine e impeccabile traduzione di Alfredo Rizzardi, il cui elevato livello non ci ha certamente sorpreso.

Valerio Bruni

Leon Rooke, *Narciso allo specchio*, trad. it. di Francesca Valente Gorjup e Carla Pezzini Plevano, Como-Pavia, Ibis, 1995.

I racconti che Leon Rooke ha scritto fino a oggi sono centinaia, pubblicati sia separatamente sia in una dozzina di collezioni, e probabilmente sono altrettanti quelli che ancora scriverà, perché quel difficile genere è congeniale alla sua creatività vulcanica e alla sua incontenibile voglia di sperimentazione. Almeno per gli ultimi vent'anni, dice un critico, chi ha voluto scrivere racconti in Canada ha dovuto fare i conti con la varietà di paradigmi dei racconti di Rooke. Un suo racconto, *Inverno a Victoria*, era arrivato in Italia nel 1992, nella antologia *Musica silente*, curata per l'editore Abramo di Catanzaro da Branko Gorjup. Ora quattordici dei suoi racconti, anche questa volta scelti da Branko Gorjup che ha scritto anche una bella prefazione al libro, sono stati tradotti in italiano, e pubblicati dall'editore Ibis di Pavia con il titolo *Narciso allo specchio*.

Leon Rooke ha scritto anche alcuni romanzi, e un certo numero di lavori per il teatro e per la radio. Gli sono stati assegnati il Canada-Australia Literary Prize per il suo lavoro di scrittore e il Governor General's Literary Award per il romanzo *Shakespeare's Dog*, nel quale il narratore in prima persona è appunto l'immaginario cane di Shakespeare, un carnale e vitalissimo bastardo, attraverso il cui racconto canino prendono vita i tempi elisabettiani e una focosa figura di Shakespeare stesso. Rooke, però, dei suoi romanzi ama di più *A Good Baby* e *Fat Woman*, entrambi romanzi vicini per originalità di scrittura e di caratterizzazione ai suoi migliori racconti. Il suo ultimo libro è *Muffins*, un racconto (per ora, ma Rooke è attualmente al lavoro per farlo diventare un romanzo), pubblicato dalla Porcupine's Quill, e distribuito insieme a un quarantacinque giri, contenuto nella copertina stessa del libro, sul quale Rooke ha inciso con la sua propria voce piena e duttile una lettura incredibilmente efficace del racconto. Rooke ama leggere in pubblico la sua scrittura ed è un grande lettore drammatico. Intervistato, afferma che nei "public readings" cerca di dare "something closer to theatre, essentially a dramatic

monologue. I also revise the text". Il pubblico risponde calorosamente, ma, come Rooke ha più volte notato, in modo controverso; anche se gli argomenti sono duri, penosi, tragici, prima ride, poi "the laughter becomes a more nervous, more uncomfortable laughter, or the comic is wedded with a definite shift that goes on in the consciousness of the audience. I'm always intrigued by that".

Rooke è "intrigued" dalla reazione del pubblico alle sue letture *viva voce*, ma anche il lettore della sua pagina scritta ha ben motivo di essere "intrigued", perché tutte o quasi tutte le norme di genere, composizione e stile vengono applicate e contraddette, contaminate o beffate, con tale sottigliezza che non si riesce neppure a parlare di parodia, perché si capisce bene che c'è qualcosa in più, anche se questo qualcosa gioca a rimpiazzare con chi legge.

I quattordici racconti di *Narciso allo specchio* sono stati felicemente scelti e rappresentano bene la varietà della narrativa di Rooke. Tutti sono storie apparentemente frammentarie, meglio ancora, forse sono frammenti di storie, di quantità e dimensioni variabili, e tutti danno l'impressione che esistano per natura tutta una loro storia precedente e una futura. Lo stato di frammenti non impedisce l'armonia di ciascun racconto come un tutto, anzi i racconti hanno una completezza di organizzazione, una tenuta narrativa, una ragione intellettuale di esistenza, che stupiscono ogni volta.

I tempi e soprattutto i luoghi delle storie sono realistici nei dettagli quotidiani, letteralmente in alcune cose e oggetti, piccoli gesti, piccoli fatti, nelle situazioni rallentate o accelerate dei personaggi, ma sono poi estremamente elusivi per qualunque altro tipo di collocazione. Dei luoghi Rooke ci comunica gli alberi di un parco, una panchina, la terra e gli aghi di pino di un sottobosco, la struttura e la pianta di una casa, l'arredamento, il caminetto, e magari le tende e il cibo sulla tavola, e una valigia, un paio di scarpe, ma non sappiamo mai dove sono questi luoghi, che possono essere dovunque, e che sono comunque familiari come una quotidianità universale. Dei tempi sappiamo a volte anche l'ora precisa del giorno, sono le tre o sono le nove, ma il tempo in alcuni racconti si contrae a poche ore, in altri copre giorni o mesi o anni o quasi una intera vita. Lo straordinario non è che Rooke si conce-

da tanta libertà, che è suo diritto creativo, lo straordinario è che queste rarefazioni e contrazioni si configurino sempre adatte a quello che esprimono. E altrettanto straordinario è il fatto che, qualunque artificio Rooke adoperi, l'interesse del lettore per come va a finire la storia rimanga continuamente desto: anzi, l'interesse diventa un vero e proprio desiderio del "e poi?", per usare una efficace e indimenticabile clausola proposta da E.M. Forster in *Aspects of the Novel*.

Così per esempio in *Non cantarmi canzoni d'amore* è l'intera vita di una coppia che si comprime nel racconto, con indugi e iati che, in un contesto sapientemente alluso ma mai precisato, raccontano comunque una storia di persone vere e vita vera, nel senso di verosimili. I tre personaggi principali, particolarmente la donna, emergono magistralmente caratterizzati e indagati. Il racconto è l'illuminazione di qualche frammento dell'esserci in un arco ampio di tempo e luoghi (non stupisce che Rooke attribuisca a uno dei personaggi di *Muffins*, la figlia teen-ager, un interesse quasi maniacale per la filosofia di Heidegger). Anche nel racconto eponimo della scelta, *Narciso allo specchio*, sono percorse fasi di una intera vita, e anche in questo caso il personaggio femminile centrale, visto da una angolatura strana e in inedita, pure ne esce essere umano vero e dolente; per costruzione autoriale non è un personaggio profondo, ma, operazione non facile, è approfondito da Rooke con l'impegno del ricercatore. In altri casi, come in *L'unica figlia*, in *In Caso di smarrimento*, il tempo è misurato in pochi giorni, forse poche ore. In *Vuoi giocare a casetta?* e in *Arte* il lasso di tempo è molto breve e percorso nei suoi attimi. In *Adolfo è scomparso*, in *E' il cuore che va curato* è proprio l'indeterminatezza del tempo uno degli elementi più significativi.

All'elemento tempo sono strettamente collegati i narratori e i *technical devices* della narrazione. Rooke padroneggia tutti quelli della tradizione lontana e di quella vicina da Joyce in poi, e li usa in libertà e persino mescolandoli tra loro. Troviamo vari gradi e procedimenti del flusso di coscienza, espresso sia in prima sia in terza persona. Il narratore in terza persona è uno straordinario narratore onnisciente, che si impone leggi ferree di aderenza al personaggio. Quando sceglie un io narrante Rooke lo fa esprimere in monologhi interiori di vario tipo, in

monologo conscio, come in *Il racconto di Deacon* (ma Deacon è uno scrittore, e quindi qualche volta nel suo monologo si introduce un dialogo riportato); in monologo testimoniale, come in *E' il cuore che va curato*; in un misto trascinate come in *Adolfo è scomparso*. E' anche frequente l'uso di flashback, di anticipazioni, di veglia ai margini del sonno, e di sogni che forse non sono tali. Non è comunque possibile definire puntualmente (e pedantemente) tutti i vari gradi e procedimenti con i quali Rooke fa sua qualsivoglia tecnica decida di scegliere.

I luoghi non vengono mai detti. Capiamo da dettagli sparsi nel racconto che si può essere in una città, o in un villaggio, in una zona residenziale ricca, o in un quartiere molto povero, in un bosco o in una stanza. Anche in questo caso caratterizzazione e dettagli si sposano con l'indeterminatezza a scopi espressivi. Qualche volta i luoghi cambiano entro il racconto, come i tempi, qualche volta il luogo è circoscritto.

Avendo notato la varietà di trasgressione e di non trasgressione dei tempi e dei luoghi, conviene notare anche l'azione o *muzos*, per usare la parola aristotelica, che ora è così difficile tradurre univocamente. Ancora una volta Rooke ci sorprende, e non poco, perché troviamo nei racconti sia il gusto modernista e postmoderno del dissolvimento dell'intreccio e del taglio inusuale e ricercato, sia il gusto della *fabula* e dell'intreccio, intesi proprio come *muzos*, come linea melodica *as opposed* all'impianto armonico del linguaggio, del registro, delle dimensioni del tutto rispetto alle sue parti e viceversa; l'armonia, del tutto propriamente intesa, è pur ben curata da Rooke, ma il suo gusto melodico è quello che mi affascina e mi sconcerta, con il suo apparire e scomparire, per riapparire all'improvviso con un urto di emozione, che ogni volta mi ricorda Aristotele: "Principio dunque e quasi anima della tragedia è il racconto". La melodia-racconto è il gusto pieno di raccontare una storia, con una *fabula* che mesmerizza il lettore; ed è la "quasi anima" di questi racconti; è la dolcissima e crudelissima speranza nell'umano che ostinatamente permane in racconti dolorosi come *L'unica figlia*, *In caso di smarrimento*, *E' il cuore che va curato*, *Vuoi giocare a casetta?* (un pezzo che Rooke legge con perizia); che trionfa in *Non cantarmi canzoni d'amore*, in *Narciso allo specchio*, in *Una pezza di tela*

bianca; che provoca commozione in tutti i racconti, proprio nello stesso tempo in cui impegna intellettualmente.

Leon Rooke possiede una approfondita cultura classica e contemporanea, per quanto ami sorvolare su questo e su altro, difficile, quindi, non pensare che tutto quanto crea non sia accuratamente scelto e deciso, tanto per quello che riguarda le famose unità, le tecniche, i generi letterari, quanto per i registri del linguaggio, l'uso di immagini, echi, allusioni, e, insomma, per tutti i *paraphernalia* dell'artefice. Gorjup nella sua prefazione sottolinea come sia difficile trovare autori che offrano "meglio di Rooke... una gamma più vasta e più autenticamente diversificata di voci e situazioni". E proseguendo fa notare il gusto forte per il gotico, per un magico indefinibile, per il mistero; per un soprannaturale ancora più difficile da definire, che in *Una pezza di tela bianca* si lega all'allegoria e alla moralità. Indica inoltre in alcuni dei racconti tracce di *romance*, e non potrebbe trovarmi più d'accordo, se non per ampliare l'importanza di quel *romance*, che se legato alla permanenza, sia pur problematica, di un *muzos* mi sembra la cifra nel tappeto; o almeno mi elicitava quel genere di piacere.

La lingua di Rooke non è facile da tradurre, ma la collaudata coppia di traduttori Carla Pezzini Plevano e Francesca Valente Gorjup ha fatto un gran buon lavoro, aiutata forse anche dal personale contatto con Rooke, ma aiutata soprattutto dalla cultura letteraria e dalla capacità di usare l'italiano. Dopo tutto questo rimane ancora un dato di fatto importante: la lettura dei racconti di Rooke non è mai noiosa, non sembra mai lunga, mai piatta, sorprende e disorienta, e intanto conduce avanti il lettore con un generarsi continuo della voglia di sapere cosa succede e come succede.

Francesca Romana Paci

Peter Dale Scott, *Coming to Jakarta, a Poem about Terror*, Toronto: McClelland & Stewart, 1988; New York: New Directions, 1989. *Listening to the Candle, a Poem on Impulse*, Toronto: McClelland & Stewart, 1992; New York: New Directions, 1992. *Crossing Borders, Selected Shorter Poems*, Montreal: Véhicule Press, 1994; New York: New Directions, 1994.

Dalle vene più autentiche e "stagionate" della vita letteraria canadese discende la poesia di Peter Dale Scott, giunta alla piena maturità negli ultimi anni con tre volumi importanti: *Coming to Jakarta, a Poem about Terror* (1988), *Listening to the Candle, a Poem on Impulse* (1992) —due lunghi poemetti— e *Crossing Borders, Selected Shorter Poems* (1994), tutti pubblicati sia in Canada sia negli Stati Uniti.

Peter Dale Scott nasce a Montreal nel 1929 da F.R.Scott, storico protagonista del revival poetico canadese degli anni venti e trenta, e da Marian Dale Scott, anch'essa attiva a Montreal negli stessi decenni all'interno di un movimento di avanguardia nel campo delle arti figurative (ha lasciato, fra l'altro, un murale sulle pareti della McGill University).

Scott è dunque un figlio d'arte. Ma la sua genealogia ha origini più remote: suo nonno, Frederick George Scott (1861-1944), popolarmente noto ai suoi tempi come "the poet of the Laureantians", fu membro minore del cosiddetto gruppo "della Confederazione" (a cui, per inciso, appartenne un altro più famoso Scott: Duncan Campbell), lì dove, nel bene e nel male, fra nostalgie vittoriane, foglie d'acero e laghi silenziosi (la poesia più celebre del primo Scott è infatti "The Unnamed Lake", seminale anche nell'autobiografismo lirico del nipote), si imposta tutta la poesia moderna canadese.

Il giovane Scott, che esordisce con *Poems* (Oxford: Fantasy Press) nel 1952, raccoglie dunque un patrimonio fondato su svolte significative lungo una precisa linea di ricerca di una specificità letteraria nazionale. Tuttavia, dopo gli inizi, la sua vocazione si esprime e si sviluppa in silenzio, quasi privatamente, quando, negli anni della maturità, svolge attività diplomatica per il suo paese dal 1957 al 1961 (prima a New York e poi in Polo-

nia), e in seguito insegna a Berkeley, dove si impegna nel clima caldo della protesta anti-Vietnam.

E qui, a Berkeley, ma solo dopo qualche decennio, si rinnova l'incontro dei suoi versi con i lettori. Nel giro di pochi anni egli dà alle stampe: *Rumors of No Law* (Austin, Tex.: Thorp Spring Press, 1980), *Prepositions of Jet Travel* (Berkeley: Berkeley Poetry Review, 1981) e *Heart's Field* (Berkeley: Aroca Press, 1986). Nel frattempo però ha pubblicato libri e saggi di tutt'altro genere: sulla guerra nel Vietnam, l'assassinio di Kennedy, il Watergate, la situazione in Indonesia, l'Iran-Contra. E' da queste coraggiose analisi politiche che scaturisce il suo primo notevole poemetto —*Coming to Jakarta*— che lo ha giustamente segnalato a un'attenzione più vasta.

Coming to Jakarta, a Poem about Terror narra degli intrighi politici internazionali (banche, CIA, compagnie petrolifere, ecc.) che culminarono nei massacri in Indonesia del 1965: oltre mezzo milione di morti, il colpo di stato, la caduta di Sukarno. Ma dentro questa oscura storia di violenza e "terrore" si innestano memorie personali e familiari del poeta (l'infanzia, i genitori, il nonno, gli studi a

Oxford), nazionali e geografiche (il **58** Canada, il Quebec, con il suo paesaggio ancora terso e il lago senza nome "the lake I will write about", un lago che vorrà seguirci nel poema successivo), e memorie poetiche (Wordsworth, Pound, Stevens, Eliot, Williams). Poesia e politica, dunque, poesia e violenza, come pure poesia e memoria, poesia e poesia, e poesia e natura: ed è, in particolare, nella lettura, o più spesso rimembranza, del paesaggio che il poemetto libera le epifanie più suadenti, talvolta filtrate da coloriture letterarie. Si vedano, ad esempio, i versi seguenti, in cui nel dato personale e "locale" si recupera una nota marginale di Eliot a *The Waste Land*: "...Lake Massawippi / was no ordinary lake // not like Memphremagog ten miles off / (where T.S.Eliot heard his celebrated *Turdus* // drip drop drip drop drop drop drop / in Quebec County)".

Diviso in cinque parti, *Coming to Jakarta* si snoda in liriche, o "canti", a terzine "williamsiane" (e, perché no, dantesche!), esordisce con l'evocazione di una discesa agli inferi (quella di Enea) e si chiude con spigolature dal secondo libro dell'Eneide sui lutti e la rovina di Troia (e, evidentemente, di Djakarta).

Sembrirebbe un'epica guidata

dall'ombra di Virgilio, ma il nume tutelare di Scott, il suo vero maestro (pure in ragione della denuncia della "corruzione della repubblica" (II.v), la "res publica" anche in senso lato) è piuttosto Ezra Pound al quale sono dedicate alcune delle pagine più belle (ad esempio in II.v), e del quale (a parte la struttura triadica williamsiana) si assimila tutta la lezione modernista (intertestualità, citazioni in corsivo, ideogrammi, plurilinguismo, traduzione ai margini, cultura orientale), senza tuttavia mantenere nulla della frammentarietà dei *Cantos*, o delle loro intermittenti oscurità, come ci si aspetterebbe in una narrazione "enciclopedica", quale quella che Scott mette in atto. Siamo dunque di fronte a una nuova "storia della tribù", corredata, si potrebbe dire "accademicamente" (e Scott ha lavorato nell'accademia), da un ricco apparato di fonti.

E al fine di tenere a bada ogni sospetto di "oscurità", in una nota alla sua impresa successiva, *Listening to the Candle*, annunciata come la seconda parte di un vero e proprio tritico da completare, Scott invita il lettore a cercare nella sua opera "a pleasurable rather than a disciplined experience"; e avverte: "The sense of contextuality that the marginalia are intended to create is not one calling for immediate deciphering: what is initially obscure can remain obscure for as long as the reader wants. This is particularly true of *Candle*, a poem which meditates at the margins of language and consciousness, for 'endarkenment' as well as for enlightenment". Egli ci invita così a fruire allo stesso modo luci e ombre della creazione e dell'espressione poetica: pure l'"oscurità" è un'esperienza utile della poesia (e Pound lo insegna). E infatti alla candela dobbiamo paradossalmente prestare ascolto ("listening to the candle"), non lasciarci illuminare: "poetry is the invasion of darkness / not settlement, not familiarity", dirà altrove.

A differenza di *Coming to Jakarta*, in *Listening to the Candle* l'autobiografismo, l'annotazione quotidiana, e il tono meditativo (nonostante l'"impulso" del sottotitolo) sono più diffusi, il privato è decisamente più centrale rispetto al pubblico e al politico (benché si inizi a Dallas con una ricostruzione dell'assassinio di Kennedy). Come in *Coming to Jakarta*, la narrazione si divide in cinque sezioni ciascuna contenente un numero variabile di liriche, eccetto la prima e l'ultima che, come ancora nel poema precedente,

si dividono in tre parti. Ogni lirica è dedicata a un amico o più amici: Leonard Cohen, Louis Dudek, Russell Brown, Robert Haas, P. K. Page, Mary de Rachewiltz, e tanti altri più o meno a noi noti.

In *Listening to the Candle, a Poem on Impulse* siamo subito, sin dal sottotitolo, in compagnia di Yeats ("from every impulse but its own", si citerà più avanti in I.ii dal saggio "The Symbolism of Poetry", e nel corso del poemetto sarà saccheggiato quello su Shelley), e ancora: di Rilke ("Poetry is the past that breaks out in our hearts"), di Pound ("the seeds of movement"), Eliot ("the extinction of personality"), Stevens ("the truth that we experience when we are in agreement with reality"), Levertov ("the substance of an art is an incarnation"), Olson ("perception to perception"), e si potrebbe continuare a pescare perle ("dettagli luminosi" avrebbe detto Pound) da questo palinsesto di poetiche del moderno, che prediligono spesso, come Scott, la non linearità del dettato ("writing not on and on / from beginning to end / like Milton dictating blindly // to reluctant daughters / but backwards and forwards / either end a beginning"), o la metatestualità ("this writing upon writing"), e il dialogo ininterrotto, talvolta polemico, con le origini e la tradizione ("a scraped again // palimpsest / much less *impasto* / than archeology or excoiation // mining the lithographic stone / again and again / for what was not within it"). E questo lavoro sulle "iscrizioni e ri-iscrizioni" della nostra "cultura corrotta" diventa per Scott "excavation / of the unlimited future / disclosing the geology / of the original heart".

Quindi qui, in *Listening to the Candle*, proprio grazie all'aspirazione di scoprire la "geologia del cuore originario" (se mai sia possibile) attraverso gli scavi del futuro che generazioni di poeti del passato hanno fatto, qui, quindi, tutte le lezioni sono presenti. E non solo quelle dei grandi modernisti, dei romantici e dei classici antichi (Omero, Ovidio, Virgilio, Dante, Confucio, Mencio, i Salmi), ma anche quelle dei poeti della generazione stessa di Scott (i discepoli, soprattutto americani, del moderno: Creeley, Wilbur, Snyder, Ginsberg, Rich, Eberhart, Duncan, Simpson, Plath), quelle dei post-coloniali (Naipaul, Said), magari illuminate da Shakespeare e Montaigne con la loro seminale storia di Calibano (II.iv), e infine quelle dei cana-

desi (F. R. Scott, naturalmente, di cui si ricorda la scomparsa, avvenuta nel 1985, e quindi: Aileen Collins, Louis Dudek, Northrop Frye, Marc Lescaobot, Paul Emile Borduas, James Reaney, John Sutherland, Leonard Cohen, George Woodcock).

Ma sulla lezione canadese si veda in particolare la lirica dedicata al difficile e faticosamente realizzato "Rinascimento di Montreal" degli anni quaranta e cinquanta (III.iii): "My father had come back / to civilize Montreal / with Medical prints / the sepia del Sarto / the *Blue Boy* in blue...". Senza dubbio si trattò a quell'epoca di un tentativo patriottico di conciliare — "in this *contrée enorme...où tout se tait*" (Breton)— lingue e religioni "once the vehicles / of a nation's coherence / now forcing it apart // in an emergence to power / and simultaneous dissolution".

O si vedano ancora le spigolature dall'*Anatomia della critica* in II.vi, dove Frye, concludendo la sua opera, cita a sua volta Rousseau: "to re-establish / the original society / of nature and reason // (now overlaid by the / corruptions of civilization) / with a sufficiently courageous // revolutionary act"; parole ardite che Scott introduce e illumina con le parole post-coloniali di Naipaul e Said: "our philological home / is the earth // it can no longer be the nation". Tali accostamenti sembrerebbero mossi dall'esigenza tutta contemporanea e postmoderna (o post-coloniale) di andare oltre i nazionalismi negli spazi dell'ex-impero che oggi "risponde".

E d'altro canto lo stesso Frye ha spesso ribadito in saggi più recenti che il Canada "has passed from a pre-national to a post-national phase without ever having become a nation" (in "Culture as Interpretation"). La scena globale in cui viviamo, il nostro "family-romance", che piaccia o no, oggi è post-nazionale, il che, in paesi come il Canada faciliterebbe il superamento della originaria condizione d'esilio e il ridimensionamento delle periferie e delle marginalità sia all'interno sia all'esterno dei propri confini (e il pensiero naturalmente va anche al Quebec). Le varie sfaccettature del problema costituiscono, come è noto, un dibattito molto presente oggi in Canada, basti pensare alle testimonianze di Linda Hutcheon, Frank Davey, Donna Bennett, qui opportunamente citata, e Russell Brown. A questi ultimi due, per inciso, è dedicata la lirica (II.vi) che solleva tutta la difficile questione.

Nonostante Scott si soffermi sulle dicotomie della condizione post-coloniale (post-nazionalismo/identità nazionale), più chiaro e più insistito risulta in *Listening to the Candle* l'orgoglio genealogico, già sostenuto in *Coming to Jakarta*, quasi in esso vi fossero racchiusi la giustificazione del proprio gesto poetico, della propria elezione, e soprattutto il compimento di un progetto nazionale (o post-nazionale?), giunto ora, si può affermare, alla piena maturità: un cerchio che si chiude, per riaprirsi magari sui figli. Ai "figli" è dedicata una lirica (III.xiii) in cui Scott riprende la lettura (già introdotta in II.v) che Yeats, nel suo saggio su Shelley, fa dell'*Antro delle ninfe* di Porfirio ("because honey was the symbol adopted by the ancients for 'pleasure arising from generation'"); le api, riporta Yeats, amano tornare al luogo da cui mossero: alle origini ("to the gods will again return"), questa la loro nobiltà.

Anche la poesia di Scott, come quella dei grandi modernisti, è popolata da "anime", che Porfirio (con Yeats e Shelley) chiamerebbe "api", "ninfe", ossia creature assai interessate alle origini e al piacere "mielato" della "generazione". Sul lignaggio si sofferma un'intera lirica (IV.vii) dedicata, ed è significativo, a Mary de Rachewiltz: "Lineages! the last / satisfaction of our desire / for the vertical" (e, per inciso, a Mary de Rachewiltz si deve il primo saggio di traduzione in italiano della poesia di Scott in *Testo a fronte*, n. 6, 1992). L'elogio della stirpe, tuttavia, al di là di ogni "anxiety of influence" (anzi! qui si confessa un "desiderio"), va naturalmente oltre lo stretto ambito dell'albero familiare per toccare la società dei poeti lungo una verticalità guadagnata anche, come s'è accennato, attraverso la coscienza della condizione post-coloniale che si riappropria del viaggio: un viaggio che sappiamo di ritorno dalla "periferia" al "centro" (Naipaul, II.vi), alla ricerca dell'albero o meglio della "terra", la "patria filologica" in senso heideggeriano. E così il talento individuale, crediamo di capire, ovunque sia la sua nascita e qualsiasi sia la sua condizione, continuerà a bussare alla porta della tradizione.

È forse il successo ottenuto con i due poemetti che, in attesa del completamento dell'ultima parte della "trinal opus" (*Listening to the Candle* s'interrompe a metà discorso sulla parola "candle"), ha invogliato Scott a pubblicare nel

1994 una scelta delle sue liriche brevi apparse in riviste o *chapbooks* a scarsa circolazione: un recupero, dunque, oltre che una scelta rappresentativa, cui si aggiungono liriche, a quanto ci risulta, inedite.

Il tono di *Crossing Borders* (56 poesie) resta pressappoco il medesimo di quello delle sequenze lunghe di Scott (tra il narrativo e il meditativo, solitamente sommessi), benché più variate risultino qui le scelte metriche, strofiche e il genere lirico, spesso rivisitato in chiave nuova: dall'egloga al sonetto all'epistola all'elegia all'aforisma.

Il titolo naturalmente allude a confini e sconfinamenti sia spaziali (Canada/Stati Uniti, Canada/Québec, America/Europa, Europa/Europa, occidentale/estremo oriente), sia culturali — temporali, linguistici o religiosi. La sesta sezione, ad esempio, intitolata "Middle Kingdom", consiste di traduzioni da Li Po e altri maestri cinesi; brevi annotazioni diaristiche ("*Ephemeris*"), tra la forma haiku e l'aforisma, sono dedicate ad Ausonio, poeta latino di Bordeaux, autore di *Ephemeris*; in "Letter to Czeslaw Milosz" (poeta polacco) si parla del tradurre come di un mezzo di comunicazione più efficace "than mere natural speech / in a single language"; un passo dal *Libro dei morti* gioca un contrappunto liberatorio in una lirica ("Flight") sull'agonia del padre, e così via.

Lo sconfinare, l'attraversare i confini, produce poesia, è opera di poesia: poesia di lingue, culture e anime diverse che s'incontrano, come pure poesia della solitudine e dell'esilio — molto diffusi nelle opere di Scott —, mossa da memoria e nostalgia. Perché, infatti, sempre dominante resta, dietro il proscenio dell'"altrove", la presenza del Canada come campo semiotico forte, contro cui le altre esperienze si misurano. Una scoperta non certo recente per Peter Dale Scott, che quella ricchezza, nell'arco di un secolo, se l'è sentita crescere dentro, nel sangue.

Caterina Ricciardi

F. M. Tierney (ed), *Hugh MacLennan*, Ottawa U. P., 1994, pp. 210.

Densa e interessante questa raccolta di saggi dedicata a Hugh MacLennan. Ciò che essa tenta è una riconsiderazione dell'opera dello scrittore, ma mentre ciascun saggio offre spunti di interesse, si ha l'impressione che la "riconsiderazione" manchi, intesa come giudizio definitivo, come presa di posizione su uno degli autori più noti e ancora discussi della letteratura canadese. Le domande alle quali si vorrebbe trovare una risposta sono enunciate chiaramente: è MacLennan un grande romanziere o sono i suoi romanzi legati ad un tempo ed ad un luogo e quindi inevitabilmente superati? Riesce MacLennan ad essere quel romanziere non solo "canadese" che ambiva di essere? hanno i suoi romanzi un oggettivo valore estetico? Le prospettive adottate sono molteplici. Ad E. Cameron, ad esempio, ("Will the Real MacLennan Please Stand Up: A Reassessment") sembra addirittura che MacLennan abbia effettuato una scelta errata nel voler essere

a tutti i costi romanziere, apparendo
60 più tagliato a scrivere di politica e di storia, ambiti nei quali MacLennan mostrerebbe un invidiabile equilibrio, apertura intellettuale e una naturale predisposizione all'osservazione e alla riflessione. Queste medesime caratteristiche vengono identificate da C. R. La Bossière nei romanzi ("Endlessly Rocking: MacLennan's Archaic Sedations") e si realizzano nella ricerca di un equilibrio formale che richiamerebbe il modello di romanzo settecentesco. L'attenzione spesso si sposta alla saggistica di MacLennan, giustamente elogiata per la sua efficacia, che diventa anche il luogo a cui riferirsi per comprendere le posizioni ideologiche del romanziere. Tracy Ware ("MacLennan's Development as an Essayist") osserva come i saggi contengano la filosofia di fondo che poi viene riversata nella narrativa, riguardo al carattere canadese, alla tradizione religiosa puritana, alla società moderna. Altrettanto utile l'attenzione che C. Verduyn ("The MacLennan-Engel Correspondence") rivolge alla corrispondenza tra MacLennan e Marian Engel, che coinvolge l'intero *establishment* culturale, l'attività editoriale e il contesto in cui il romanziere si trovò ad operare. Dell'argomento tratta anche il saggio ini-

ziale di D.M. Gibson ("Editing and Publishing Hugh MacLennan"). Ancora diversa la prospettiva di J. Steele ("History Repeating Itself as Fiction") che paragona la tesi di MacLennan su Oxyrhynchus con i romanzi. Anche a Steele la vena più genuina di MacLennan appare essere quella storica. In effetti i romanzi ricalcano l'analisi della decadenza di Oxyrhynchus esemplificata da ragioni economiche, storiche, sociologiche e psicologiche. L'idea che la società sia un 'organismo' in cui l'individuo si esprime in modo creativo è nella narrativa ripresa nella contrapposizione tra "civiltà" e "barbarie", ovvero tra la civiltà e un repressivo senso di colpa radicato nella "barbarie" della religione e dei falsi ideali del nazionalismo, del fascismo, del comunismo, temi sui quali MacLennan si era dilungato nei saggi.

L'accento al puritanesimo ci porta nel vivo della discussione. In un interessante articolo B. Pell ("MacLennan's New Theology") indaga questo aspetto e lo collega alla Nuova Teologia di Paul Tillich. MacLennan avrebbe scelto di affrontare il problema di una società post-cristiana interpretando un Canada passato dall'ottimismo pionieristico all'*angst* atomica, da una sensibilità calvinista al ritrovamento del divino nell'esperienza esistenziale. Un attacco quindi al puritanesimo che va assieme al rifiuto, però, del permissivismo morale. Questa preoccupazione di fondo informa i romanzi che per la loro qualità didattica di nuovo ricordano il MacLennan saggista. Utile questa prospettiva che connette MacLennan alle correnti culturali del secolo, che recupera l'anima più genuina dell'esistenzialismo kierkegaardiano, con la incondizionata contrapposizione tra l'istituzione collettiva e il senso di responsabilità individuale. Anche MacLennan sentirebbe come soluzione il "coraggio di essere", ovvero la fede assoluta come manifestazione del fondamento dell'essere. Se, tuttavia, *The Watch that Ends the Night* rappresenta il tentativo di realizzare la visione con l'intuizione di un'entità più vasta a cui riferirsi in un impeto mistico, bisogna anche dire che l'assunto teologico risulta esorbitante nell'ambito drammatico del romanzo.

Tre saggi infine affrontano direttamente la struttura dei romanzi e il saggio di F. Zichy dà una valutazione dell'importanza della figura di MacLennan nel più vasto ambito del romanzo moderno e contemporaneo. Nel suo interessante saggio D. E. Smyth ("Con-

texts of Desire in the Kingdom of the Father") l'autrice pone un conflitto tra il semiotico e il simbolico, che pone la città come luogo di potere, di cultura, di sublimazione nella quale il desiderio è represso e la sessualità è sospetta. La distruzione di Halifax, il cui ricordo rimarrà costantemente in MacLennan, diventa un fatto simbolico: la città è simbolo di civiltà, una città che si deve sempre ricostruire, come si dice alla fine di *The Watch that Ends the Night*. Accanto alla città altri simboli conducono al desiderio represso e al conflitto individuale. Il movimento separatista quebecchese è ad esempio associato al mondo del "desiderio", a spinte di origine sessuale, e spiegato con l'analisi di G.R. Taylor in *Sex in History*, cioè con la definizione di periodi "matriotic" e "patristic" alternantisi nella storia. Questa diagnosi, però, cara a MacLennan, oggi non tiene più. Il mito delle due "founding nations" e della binarietà è insufficiente. Si fa notare come altre entità come i popoli aborigeni siano assenti dai romanzi. Accanto ad essi, le donne stanno cambiando la dinamica del potere. Se la nazione sta assieme non è grazie alla dinamica descritta da MacLennan. Se la città deve essere ricostruita, come anche si suggerisce nel pessimistico *Voices in Time*, non si tratterà di una città patriarcale. MacLennan da questo punto di vista è un autore superato, un giudizio negativo che viene però moderato a causa dell'interesse che le posizioni di MacLennan suscitano nel lettore.

Una prospettiva più specifica viene offerta da R. Heidenreich e da F. Zichy. In "Narratological Structures and Ideology: The Case of Hugh MacLennan's *Two Solitudes*", Heidenreich si propone di osservare come le strutture narratologiche si facciano portavoce di significati culturali, e quelle visibili in MacLennan non sarebbero più attuali per quanto concerne la situazione del Québec. Applicando le categorie di W. Iser riguardanti la tipologia della prospettive narrative e la indeterminazione testuale, osserva come il testo presenti una chiara contrapposizione di stampo settecentesco che si sostiene su una forte determinazione a favore del contenuto didattico. A questo servono personaggi e simmetrie oppostive del tutto chiare nel romanzo, quella dell'aristocrazia commerciale e imprenditoriale anglosassone e quella rappresentata dal Québec rurale, nazionalista e clericale. MacLennan non riesce a indica-

re una prospettiva. Certamente il personaggio più equilibrato è Captain Yardley, ma questa scelta implica un'assimilazione alla *middle class* anglosassone. L'assunto iniziale di due entità culturali equiparate e uguali viene meno e la simmetria su cui era costruito il romanzo viene anch'essa meno. Come detto sopra il romanzo mostra premesse ideologicamente anacronistiche e strutture narrative contraddittorie. Perché, dunque, il romanzo continua ad essere considerato, nonostante tutto, un romanzo importante?

Questa è in fondo la domanda che tutta la raccolta si pone. Dove collocare MacLennan? F. Zichy non ha dubbi. In "MacLennan and Modernism" si riconosce come MacLennan poco abbia contribuito allo sviluppo del romanzo moderno e come non abbia in realtà compreso il significato del mutamento delle tecniche narrative tradizionali causato una mutata visione del mondo. MacLennan non va, in altri termini, fino in fondo accettando la morte di Dio, ovvero la crisi del rapporto tra l'uomo e il suo milieu, ovvero la perdita di una entità trascendente che implica l'affermarsi del relativismo e dell'interpretazione. Il saggio di Zichy quindi è severo nei riguardi del romanziere canadese, ma serve a reintrodurre una prospettiva culturale più ampia che non si può ignorare.

I romanzi di MacLennan rimangono tra i primi cento importanti romanzi della letteratura canadese. Certamente MacLennan non contribuì significativamente allo sviluppo del romanzo moderno, certamente si rifece a posizioni filosofiche e culturali europee o americane, certamente da questo punto di vista non è una figura di primo piano. Tuttavia, anche oggi, MacLennan sa comunicare ad un lettore un avvincente messaggio: la dedizione alla causa nazionale, la passione con la quale sostiene le sue posizioni. Finché questo aspetto continua a interessare il lettore, significa che esiste un "problema canadese" e che il giudizio sereno sui romanzi di MacLennan deve essere necessariamente rimandato; sono romanzi che mostrano indubbi limiti, ma a mio parere posseggono anche notevoli pregi, quali la ricchezza metaforica, spesso trascurata, la tematica femminile, la moderazione stilistica che si traduce in una prosa godibile e altamente comunicativa.

Giulio Marra

Elise Turcotte, *Le Bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991, pp. 218.

La façon dont ce texte est conçu semble être la réponse au désir formulé par la protagoniste: "Je voudrais que tout ait un sens, que tout finisse par se tenir ensemble" (p. 12). Cinq chapitres découpés, chacun, en quatorze parties à peu près de la même longueur, forment la grille dans laquelle se range une matière romanesque faite de tous les événements quotidiens, "minimes", qui bâtissent la vie d'Albanie, documentaliste, et de sa fille Maria, de trois ans. Les cinq titres confèrent au contenu une valeur emblématique, qui au-delà de l'enchaînement linéaire des faits, permet d'entrevoir une relation dialogique qui relie, deux par deux, les différentes sections: aux *Images* d'un présent fragmenté et fuyant, source d'angoisse de la jeune mère, répond *La géographie du rêve*, c'est-à-dire la possibilité de façonner ses propres désirs, grâce au pouvoir du signe, mot ou dessin. La suite du roman élargit la dyade malheur-bonheur à une dimension collective: la solitude tragique d'Agnès après l'incendie de sa maison et qui se sent encore imprégnée de l'odeur du feu et Félix, l'enfant négligé par ses parents et qui vit pratiquement seul dans la maison d'en face. On découvre ainsi qu'on peut *Etre témoin* à tout moment des "jardins de solitude" de l'autre, de l'absence, du manque, s'oppose à la force de *L'attraction universelle*, l'empathie, la reconnaissance réciproque. Enfin, c'est au moyen des *Mots*, dernier intertitre, que "nous nous approchons de plus en plus de ce que nous sommes". La parole éclaire, quoique en partie seulement, les termes de notre destinée parce qu'elle nomme et définit les contradictions qui la traversent.

En dépit de la synthèse finale, le thème du double circule dans le texte à plusieurs niveaux et réintroduit le danger de la scission, de la dispersion. La distanciation par rapport au réel opérée grâce à la présence massive de photographies, de vidéos qui produisent "des doubles de nous... et nous multiplient par dix" mais aussi le dédoublement du narrateur qui abandonne le "je" et se décrit de l'extérieur, à la troisième personne, modifie la première impression

de facilité du récit et lui confère une profondeur quelque peu inquiétante. Une ambiguïté semblable touche aussi l'écriture. Les tournures, les imbrications syntaxiques sont abolies en faveur d'une phrase courte, essentielle, qui ne s'appuie souvent que sur la force prégnante du substantif. Le rythme léger, agile, "aéré" que l'auteure, forte de son expérience poétique précédente, sait imprimer à sa prose, évite presque toujours le risque de la platitude. Ainsi, c'est aux unités sémantiques qu'est assignée la tâche d'évoquer, aux yeux du lecteur, la présence pleine et vivante de la chose, du geste, de l'action qui naît de la vision presque magique de Maria dont la mère se fait la complice. La trame des variations sur le motif symbolique de l'eau – la neige, l'igloo, les glaciers, le voyage au cercle Polaire, l'image réitérée de la noyade – et l'imperceptible architecture interne qui soutient les 70 parties, centrée sur la figure du renversement, contribuent à donner un ordre intérieur à la contingence des choses vivantes.

Susi Moro

Jane Urquhart, *Away, London*, Penguin, 1995, pp. 356.

"The women of this family," inizia il romanzo di Jane Urquhart, "leaned towards extremes." E il viaggio a ritroso che Esther O' Malley Robertson compie con la memoria, nella vecchia casa sul lago Ontario che sta per lasciare oer sempre, segue infatti le tracce delle donne della sua famiglia, la bisnonna Mary e la nonna Eileen, ambedue, in modi, tempi e luoghi diversi, "possedute" da una forza che le trasporta lontano, "via", appunto, in un mondo magico e ultraterreno, che i miti celtici e le leggende irlandesi, con le loro suggestioni inquietanti, contribuiscono a rendere irresistibile. È trascinata "via" Mary, in Irlanda, dal giovane marinaio che muore tra le sue braccia sulla spiaggia di Longbreeze, e al cui richiamo continuerà a rispondere dopo la lacerante separazione dalla sua terra e l'emigrazione in una zona inospitale e gelida, ma parimenti incantata, di quello che sarà poi l'Ontario. Trascinata "via" sarà sua figlia, somigliante a lei nell'aspetto e nella fascinazione per le leggende e i miti dell'Irlanda mai conosciuta, e che conserva della madre "a lock of dar~ hair braided together with a red-golden tress ... fashioned into a circle", cerchio magico nel cui incantesimo anch'essa e prigioniera.

La saga familiare di cui queste due donne sono protagoniste non si limita alla loro vita e alla loro risposta a un irresistibile richiamo, ma si allarga a comprendere il destino di due culture, di due mondi selvaggi, quasi ultraterreni nella loro sconvolgente e inquietante bellezza, l'Irlanda, con le sue spiagge solitarie, battute dal vento, davanti a un mare tempestoso, e l'Ontario con le sue sterminate foreste, l'immensa distesa d'acqua del lago, il Canadian Shield, che appare invalicabile e impenetrabile ai coloni irlandesi, costretti, dalla carestia nella propria terra natale, a intraprendere un terribile viaggio e ad affrontare il difficile inizio di una nuova vita in una natura selvaggia e sconosciuta. L'Irlanda e il Canada, ambedue terre devastate, la prima dalla miseria e dallo sfruttamento, la seconda dalla trasformazione e dallo stravolgimento della sua natura, vengono nel romanzo costantemente associate, anche nella contrapposizione, che ambedue subiscono, tra la spirituali-

ta, l'immaginazione, l'idealismo e il materialismo, la sete di potere, la conquista della ricchezza economica. Agli idealisti e ai poeti come Brian O'Malley, che cerca invano di perpetuare la voce e i valori dell'Irlanda, si contrappongono la prepotenza e il cinismo dei colonizzatori inglesi, nemici di sempre ritrovati dall'altra parte del mare. Come gli Irlandesi hanno perduto la loro terra d'origine, e, con gli anni, hanno sentito affievolirsi la loro "voce", hanno visto disgregarsi i loro valori e la loro cultura, così gli aborigeni sono stati costretti a lasciare i luoghi per secoli abitati, e rifugiarsi nella foresta, per far posto alla tracotanza e ai privilegi del colonizzatore britannico. Accomuna Irlandesi e Indiani la fantasia, il senso e la memoria di un folklore carico di magia, la similitudine della loro mitologia poetica, e anche la fuga nell'irrealità. Come per Mary vale il richiamo del suo mitico amante, divenuto nella sua fantasia lo spirito del lago che la attira dalla profondità delle acque e dalla sua isola misteriosa, così l'Indiano che la accoglie e la assiste fino alla morte, crede a "manitou", "parte del tutto", spirito eterno della natura. L'evasione fantastica, nutrita dalle leggende e dalle credenze irlandesi, si risolve in dramma per Eileen, trascinata da un amore appassionato, che si illude coincide con la riscossa irlandese, identificata con l'impossibile vittoria dei Fenians, che comprometterà per sempre, rendendosi involontaria complice del fanatismo feniano nell'uccisione di D'Arcy McGee - personaggio storico realmente esistito - ogni speranza di riscatto e di progresso. Ma in questa opposizione si insinua, nell'intenso romanzo della Urquhart, la possibilità di una conciliazione, di un equilibrio, rappresentati da Liam, primogenito di Mary e Brian, e fratello di Eileen, che, pur amando la natura, pur rispettando i valori delle proprie origini e le memorie della famiglia, comprende e attua la necessità di operare nella concretezza, di progredire in quello che è l'inarrestabile cammino della Storia, di cooperare alla fusione auspicata da D'Arcy McGee, tra generazioni "that would inherit wholeness...released from fragmentation."

È dunque, attraverso il racconto di esistenze individuali, il percorso di più di cento anni di storia, tra due terre e due culture così geograficamente distanti eppure così simili per caratteristiche e destino, che la Urquhart ritraccia, affron-

tando interrogativi e dubbi, raccontando la sofferenza di perdite inevitabili, di lotte, di sconfitte, di compromessi. Ma, pur narrando vicende amaramente reali, eventi politici documentati dalla storia, fatti le cui tracce si ritrovano nella vita e nella cultura di due nazioni ancora drammaticamente divise - il romanzo è sotteso dalla consapevolezza dolorosa di un'Irlanda spezzata e di un Canada lacerato dalla separazione politica, sociale e linguistica tra i suoi abitanti, oltre al senso della difficoltà del cammino, in tutto il mondo, di un multiculturalismo che appare spesso irrealizzabile - pur registrando il dramma concreto di una natura violentata e sfigurata, il libro della Urquhart ha i toni, gli accenti, la qualità magica dei miti e delle leggende irlandesi. Il ruolo del narratore e affidato all'ultima delle donne di questa straordinaria famiglia (personaggi fittizi, ma ispirati a persone reali della genealogia della stessa Urquhart), che è, appunto, una scrittrice, e racconta fatti privati ed eventi storici nello spirito e nello stile fantastico e persino visionario dell'antica letteratura irlandese.

La qualità magica di *Away*, il linguaggio poetico, evocativo, la valenza simbolica di cui sono carichi personaggi ed eventi, il fascino della finzione, si affermano come gli unici mezzi possibili per comunicare il senso della Storia, per ricreare e trasmettere la "realtà", sia passata che presente. Attraverso la favola narrata da Esther O'Malley, in un percorso a ritroso nella spirale del ricordo, Jane Urquhart ristabilisce non solo un rapporto con le proprie origini e con la sua più profonda identità, individuale e culturale, ma con l'incanto e la fascinazione di una tradizione letteraria e di un linguaggio poetico che continua a creare ed alimentare miti. La "voce" del mondo celtico, lungi dall'essere tacitata o addirittura spenta, si rinnova e si ricrea, irradiandosi in altri luoghi e in altri tempi.

Mirella Billi

M. Wesseler, *Imitating Art*, Coteau Books, 1994, 179 pp.

Questa raccolta presenta uno delle rese più efficaci, penetranti e accattivanti della psicologia infantile di cui si sia letto nella recente letteratura non solo canadese. Il piccolo Jeremy è apparentemente un personaggio secondario nella raccolta - di fatto incentrata sulle due figure femminili di Karen e di Jean ciascuna con problemi di identità - tuttavia la sua originalità, il candore delle sue osservazioni, l'ironia, l'egocentrismo, l'istintiva creatività di cui è dotato animano la madre Karen e costituiscono una sorta di parametro per la figura di Jean.

Karen e Jean entrano in scena nel primo racconto, "Sisters in Law", che fissa alcune convinzioni e situazioni, quali ad esempio il rifiuto di ogni estremismo femminista e una situazione di donne fondamentalmente sole - l'una con un marito sempre in viaggio l'altra con un matrimonio in crisi. Karen dà spazio alla sua vena artistica dedicandosi alla lavorazione della terracotta; Jean invece ricorda un passato ormai lontano. È a questo punto che il piccolo Jeremy entra in scena. È la sua istintiva originalità che suggerisce alla madre nuove figure da modellare alimentandone la creatività. Attraverso Jeremy lo sguardo inoltre si volge alla società i cui pregiudizi e i cui preconcetti vengono ironicamente fatti emergere in modo inequivocabile attraverso le candide e cocchiate reazioni di Jeremy. È il caso ad esempio dei rifugiati cinesi in "Affirmative Action", in cui Jeremy mostra un atteggiamento intransigente nei loro confronti messo a tacere solo con la promessa di una grande quantità di gomme da masticare. Le idiosincrasie di Jeremy sono ancora al centro di "Ear Ache Stone" nel quale l'argomento è la gelosia di Karen. Ma è la pietra a cui Jeremy attribuisce magiche capacità terapeutiche per il mal d'orecchi che inizia e conclude la storia. È il filo tematico e strutturale che l'autrice abilmente intreccia. Forse Karen è irragionevole nel sospettare il marito Chad, ma finisce con avvertire sintomi di cardiopatia e per sincerarsene va da un amico cardiologo. E, mentre parla della sua improbabile malattia e della vita, questi le offre delle ciliege che Karen divora senza tregua, ognuna

delle quali contenendo un piccolo "ear ache stone" con le medesime qualità lenitive immaginate da Jeremy. Jeremy è al centro anche dell'ultimo racconto "Imitating Art", in cui vari mondi si intrecciano, in modo ironico per i protagonisti. Art, infatti, è anche il nome del padre di Karen, e l'ambiguità dei riferimenti, a volte i malintesi, servono ad innescare riflessioni sull'arte e sull'astruseria accademica. Art, invece, e Jeremy costituiscono un binomio dal valore simbolico, connesso alla creazione di ciotole, vasi e oggetti, attività non certo ispirata da modelli formali accademici, ma dai commenti di Jeremy, di Art e dai fatti curiosi della vita.

I racconti riguardanti Jean intervengono ad interrompere la sequenza in cui appare Jeremy e costituiscono una proiezione principalmente verso il passato. Ciò che Karen, attraverso Jeremy, sta vivendo nel presente - una sorta di fantasiosa e creativa interpretazione della vita - Jean ritrova in un passato che le appare mitico, avventuroso e altrettanto creativo. La metafora centrale delle storie di Jean si trova in "The Road to Salvation", in cui malinconicamente si denuncia l'incapacità della protagonista di allargare il proprio orizzonte vitale. Dal mondo in realtà essa si ritrae avendone paura, nel racconto citato impaurendosi per il fatto di aver sbagliato strada e di essersi imbattuta in un vecchio hippie che le appare erroneamente pericoloso, evitando, poi, di dare un passaggio a due giovani autostoppisti - autostoppista lo era stata lei stessa da giovane - i quali, però, a causa dei suoi errori di direzione, essa trova infine davanti a sé. Allora il ricordo va naturalmente alla giovinezza, alla libertà e all'avventatezza che ora confronta con la presente restrizione d'orizzonte e con incancellabili sensi di colpa. Così quando rivede gli autostoppisti i quali, come si è detto, in qualche modo "managed to get ahead of her", la metafora diventa chiara ed è quella della gioventù che naturalmente si "espande" senza timore fino ad un limite che poi, da adulti, illusoriamente si crede di poter ancora superare. Questa idea costituisce la prospettiva delle successive storie, "Flamingo Dancing" e "The Fields" nelle quali si rievoca l'Europa, il Mediterraneo, la Grecia, l'esotismo, la libera sessualità che stanno, però, nella fantasia più che nella realtà, cosicché in questo caso non si avverte quel lacerante senso di spaccatura tra passato e presente, tra creati-

vità e costrizione che si vorrebbe suggerire.

La raccolta presenta un ritratto complesso della figura femminile, che appare sostanzialmente inappagata. L'entusiasmo creativo di Karen tradisce aspetti repressi della sua femminilità; Jean per altro verso è proiettata verso il passato, mentre il presente inaridisce. Sono due diverse sublimazioni, ma il senso di disadattamento trapela tra le righe. Pur nella giocosità, spesso nello humour, si nasconde un sottile senso di angoscia che si radica nella collocazione mai del tutto soddisfacente delle due protagoniste, di Karen all'interno della famiglia, e di Jean nel campo degli studi accademici. Nel descrivere queste situazioni Wesseler mostra una grande padronanza del dialogo, e notevole abilità nel costruire l'intreccio. La scelta linguistica è efficace anche se priva degli slanci che, come si è notato altrove, caratterizzano K. J. Harvey. La raccolta tuttavia trova un suo spazio nel panorama della *short story* canadese, soprattutto per la figura di Jeremy che si aggiunge ai molti ritratti di bambini anche se qui l'impostazione non è quella del *bildungsroman* alla Munro, ma una esplorazione sempre divertita della inesauribile vitalità della personalità infantile.

Giulio Marra

Budge Wilson, *The Courtship, Anansi*, 1994, pp. 151.

Una serie di nove racconti, alcuni dedicati a due momenti opposti della vita, l'estrema vecchiaia e l'infanzia, altri dedicati all'oppressiva presenza della famiglia. Sono questi i mondi che la scrittrice indaga e descrive, ritrovando in essi i medesimi conflitti e le medesime preoccupazioni. Sono racconti che non si lasciano andare al sentimentalismo della memoria, implicano invece la necessità di affrontare la vita, le nuove situazioni, spesso traumatiche, rese difficili dal contesto o dal passato. Al passato guarda l'anziana Mrs. Knickle e sente nostalgia per un marito, per passioni sopite, sentimenti e ricordi che ad un certo punto la spingono a far di nuovo la corte ad un anziano professore di fisica. Da quel momento la vita si fa complessa, e nulla, nemmeno alla loro avanzata età, è dato per scontato, nulla è mai semplice, anche se all'apparenza lo potrebbe essere. Più complessa è la vicenda descritta in "Mrs Garibaldi and Leonardo", in cui una vecchia signora si ritrova improvvisamente affidata ad una casa di riposo nella quale non sa come poter costruire una nuova vita. Il lettore è sapientemente condotto a seguire i pensieri di una mente che non ha più la capacità di lasciare una scia visibile, limitandosi ad accarezzare le acque come uno scarabeo acquatico. Il mondo che si apre è ancora quello della solitudine, dell'amaressa, della difficoltà di intessere relazioni sociali. Ma è l'ingegnosa il tratto a cui l'autrice preferisce dare la prevalenza. Mrs Garibaldi trova il modo di coalizzare l'attenzione delle altre residenti attorno ad un gatto, Leonardo, che abbandonato dai proprietari, casualmente finisce nella sua stanza. Sia nel racconto "Mr Elliot's Daughter" quanto in "Mrs Macintosh" è la famiglia che viene messa in primo piano, da un lato è l'angoscia di chi non se ne può liberare e dall'altro l'orgoglio, l'arroganza e la presunzione che costringe l'individuo entro norme, regole e tradizioni.

Ciò che caratterizza la prosa di Wilson è l'equilibrio dello stile, e un linguaggio che non viene usato in modo violento ed enfatico, ma che efficacemente coglie situazioni affettive. Il mondo dell'infanzia appare in "The Conoe

Trip", un viaggio che è anche una sorta di iniziazione del piccolo Luke da parte del padre Charles. In realtà il racconto oltre a illuminare il rapporto tra i due personaggi, va a illuminare le situazioni che contribuiscono a determinare l'atteggiamento psicologico del padre e del piccolo Luke. L'autrice abilmente scopre i meccanismi che si mettono in moto nelle relazioni tra padre e figlio, cosicché reazioni provocate da fatti contingenti, oppure la disattenzione e la poca destrezza di Luke, vengono infine riferite a fatti più remoti e profondi. Efficace la descrizione del *setting*, una sorta di mescolanza tra un immaginario paesaggio idilliaco e la realtà di una giornata di pioggia, due aspetti contrastanti che riflettono la relazione esistente tra padre e figlio. Gli ultimi due racconti della raccolta sono ancora dedicati a piccoli protagonisti: "The Dress" descrive un banale incidente capitato a due bambine per così dire rivali che, ad una festa, si trovano a indossare lo stesso vestito. E' un fatto di piccola vanità dal quale la narratrice prende lo spunto per indagare altri settori della sensibilità, episodio in un certo senso iniziatico delle comuni passioni, quali l'invidia, l'amaressa, il dolore e persino l'odio. In "Janetta's Confinement" l'argomento è la nascita di due fratelli gemelli e anche in questo caso le traversie che la piccola Janetta deve superare, andando a vivere durante il parto della madre presso i vicini, sono l'occasione di mettere a fuoco le ansie e le preoccupazioni che il mondo degli adulti proietta sul mondo infantile. Si tratta sempre di situazioni circoscritte e di un linguaggio che tende al realismo e a cogliere la verità psicologica del personaggio.

Nel panorama della *short story* canadese questa raccolta ha una sua originalità, per il fatto di saper giustapporre età diverse, vecchiaia e infanzia, di saper illuminare zone psicologiche, connesse ad esperienze sempre sconcertanti e nuove necessariamente da affrontare e da descrivere. È una correlazione tra età diverse che l'autrice presenta non scevra da un sottile filo di angoscia, che contribuisce però a far ritrovare elementi comuni al di là della solitudine che l'individuo prima e dopo si trova ad incontrare.

Giulio Marra



DAVID DABYDEEN, *Disappearance*, Reed Consumer Books Limited, London 1993, pp. 180.

Disappearance e una lunga ed articolata risposta all'interrogativo che apre il romanzo, "Why had I become an engineer?", focalizzandone immediatamente le questioni centrali.

L'apparentemente semplice motivazione si complica appena il giovane protagonista originario della Guyana si ritrova nei pressi di Hastings in una parte della costa della Gran Bretagna dove gli è stata commissionata la costruzione di un muro che argini l'irruenza del mare. Qui, attraverso flashbacks ed acute osservazioni, egli si trova a riflettere sulla realtà della propria terra natia, sorprendentemente associabile a quella inglese di fronte alla cieca forza naturale del mare incurante di ciò che va a distruggere, un territorio privo di una solida base storica e culturale, o denso di reminiscenze e condizionato dalla loro presenza.

Gli studi rigorosi, la professione tecnica mirata alla realizzazione di disegni e progetti, divengono metafora della volontà di 'costruire' sul 'nulla' - un tema noto nella letteratura contemporanea dei Caraibi - su di un suolo privo di fondamenta e di una delineazione propria dello spazio umano. Così, anche se "trained in the science and technology of Great Britain", l'operazione ingegneristica che egli svolgerà si rivelerà marcatamente 'caraibica' soprattutto nella problematizzazione delle attività stesse di disegno e di imposizione di strutture artificiali sul paesaggio naturale.

Gli oggetti rinvenuti sulla spiaggia - sia in Guyana che in Gran Bretagna -, come pure le antiche maschere africane ed i libri logori nel salotto della signora Rutherford, dimostrano l'inesorabilità del ciclo della storia naturale che, come i bulldozers e le gru, sotterra, rimescola e riporta alla luce realtà e civiltà passate, senza curarsi delle gerarchie e dell'ordine interno ch'esse si erano date. Il tempo segnato sul calendario della storia, come lo spazio organizzato sulle mappe e sui progetti di costruzione, è solo una linea composta da simboli convenzionali creati dalla mente umana. E questi simboli, se perpetuati sulla base della memoria storica come nel caso delle grandi narrazioni della storia inglese e delle tradizio-

ni africane - possono diventare pesi insostenibili nella psiche delle signore Rutherfords e dei Jacks, ma anche nuove forme di colonialismo, come nel caso di Christie l'irlandese, incapace di liberarsi dalle oppressioni subite in passato dalla propria patria.

Invece, ciò che il testo ci propone è l'inserimento della condizione vissuta letteralmente dal protagonista sulla nostra concezione ed interpretazione delle culture umane, viste come un continuo 'disegnare' la realtà attraverso rappresentazioni del tempo e dello spazio che non possono diventare definitive: "as a West-Indian I had no cause to anticipate the future nor to fear death because I had cultivated no sense of the past. I was always present, always new".

L'energia positiva del romanzo sta proprio in questa carica ideologica che emerge a livello metaforico da ogni evento discreto e dalle descrizioni di luoghi e personaggi.

In questo senso, Disappearance segue la direzione delle più acute realizzazioni della letteratura caraibica contemporanea, la quale si distingue da quella della generazione precedente per essersi scrollata di dosso il pessimismo cronico dell'epoca post-coloniale e la logica delle opposizioni binarie che avrebbero potuto intrappolare le forme e i messaggi di questa cultura fra "the mystery of Africa", mai vissuto direttamente, e i "whitewashed walls" di una "venerable England".

Roberta Cimarosti.

Veronica Marie Gregg, *Jean Rhys's Historical Imagination. Reading and Writing the Creole*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 1995, pagg. 228.

A cominciare da Ford Madox Ford, che l'aveva lanciata sulla scena letteraria verso la fine degli anni '20, molti degli estimatori di Jean Rhys hanno collegato la sua costitutiva alterità alla sua origine caraibica e alla sua condizione coloniale. In questo modo, però, "Jean Rhys" e le "West Indies" sono diventati degli oggetti di studio fissati da una politica della rappresentazione dettata da sistemi di conoscenza "metropolitani", parziali e selettivi quanto quelli che hanno privilegiato le influenze moderniste ed europee o le tematiche femminili dell'autrice. Partendo da questo assunto, l'importante studio di Veronica Marie Gregg si propone di analizzare l'identità creola della scrittrice, e le articolazioni (ideologiche, linguistiche e retoriche) in cui essa si riflette nella sua opera, in stretta relazione non solo al contesto storico e sociale delle origini, ma anche e soprattutto in relazione alle pratiche culturali e discorsive che contribuiscono a creare la storia, e a plasmare la vita dell'individuo sia al centro che alla periferia. In particolare, Gregg, che si dichiara portatrice di una interpretazione della storia che riconosca agli Afro-Caraibici il ruolo di soggetti impegnati nella costruzione della loro società, vuole investigare in che misura l'immaginazione artistica e la scrittura di Jean Rhys partecipino delle rappresentazioni conflittuali che hanno caratterizzato il discorso coloniale/colonialista, nella sua duplice articolazione di strumento di controllo e di strumento di lotta per la legittimazione. Con argomentazioni estremamente convincenti, Gregg differenzia dunque il suo approccio, che coinvolge nuovo storicismo e postcolonialismo, da quello di quanti avevano puntato, anche con opposte motivazioni, sulla dislocazione e "outsidedness" della "creola bianca", sottolineandone piuttosto il legame inestricabile col contesto d'origine. Molto opportunamente, la sua analisi alterna il resoconto dei dibattiti cruciali all'evolversi della colonizzazione britannica nelle West Indies (e alla sua rappresentazione) all'esame dettagliato di tutta l'opera della scrittrice, avvalendosi

anche dei manoscritti non pubblicati, e mette in luce come questa sia stata attraversata fin dagli inizi dagli investimenti politici, emotivi e psicologici della prospettiva creola in quanto appunto prodotto del colonialismo. In quest'ottica, la focalizzazione di "Jean Rhys" (il risultato, cioè, del processo di scrittura/invenzione di un'identità narrativa) sulla propria soggettività, lungi dal costituire un'affermazione narcisistica, rivela la stretta connessione tra lettura e scrittura nelle West Indies, e la consapevolezza che la scrittura del sé non può prescindere dalle costruzioni discorsive che ad esso sono state assegnate. La stessa questione del genere, privilegiata in molte letture critiche, è inseparabile per Gregg dalle "racial"

historical and sociolocational identities of the white West Indian", che occupano una posizione intermedia tra soggetto metropolitano e "nativo" dei Caraibi. Nei confronti del primo, Rhys articola spesso una posizione di liminalità e una poetica di *ressentiment*, che la spinge a contrapporre alla "master narrative" europea la versione creola di quella storia, rivissuta e rielaborata in base alla propria conoscenza, memoria e immaginazione. Affascinante, a questo proposito, è la ricostruzione di come alcuni episodi di storia locale del periodo successivo all'Emancipazione siano stati trascritti nei documenti ufficiali e utilizzati dalla scrittrice. Attraverso una meticolosa analisi comparativa Gregg dimostra come in Rhys l'insistente rivendicazione della "verità" non documentale dell'esperienza si accompagna a una pratica di scrittura che cancella la distinzione tra letteratura e critica, tra narrative storiche e di finzione, e si propone fondamentalmente come riscrittura: cosicché i "fatti" biografici, scritti e riscritti ripetutamente, vengono svuotati della loro referenzialità e diventano delle finzioni a loro volta convertite in verità parziali e provvisorie, mentre attraverso citazioni, allusioni, e altre forme di intertestualità, i maggiori topoi e testi del discorso europeo sulle West Indies sono rovesciati e ricontestualizzati. Ma altrettanto interessante è il modo in cui Gregg a sua volta rielabora alcuni dei luoghi comuni relativi al rapporto bianchi/neri nella biografia e nell'opera di Jean Rhys, approfondendo e concretizzando le indicazioni in precedenza offerte da critici non "metropolitani" quali Gayatri Spivak e Kamau Brathwaite. Nei confronti dei mulatti e dei neri, la Creola dimostra

dunque "a sense of proprietorship that allows for the appropriation and recruitment of "race" as an accessory of power and a trope of otherness", chiaramente espresso, ad esempio, dalla aspirazione alla "blackness" come tropo di creatività e resistenza della protagonista di *Voyage in the Dark* o dall'utilizzazione di Christophine in *Wide Sargasso Sea* come "black mammy", così come dall'usurpazione delle voci e dell'identità degli altri personaggi di colore in entrambi i romanzi. L'analisi di alcuni dei racconti, e inoltre di alcune affermazioni e considerazioni tratte dalle lettere e dall'autobiografia, conferma la "profoundly racialized, even racist, structure of her imagination": il rammarico espresso una volta alla Athill che Christophine possa essere risultata non convincente come "obeah woman" perchè troppo "articolata", "but after all no one will notice", costituisce una evidente esemplificazione di come Rhys si rivolga ad un lettore metropolitano. D'altro canto, Gregg riconosce giustamente a Jean Rhys il merito indiscusso di plasmare la sua "verità" attraverso una "formidabile intelligenza critica" che comprendendo la natura di costruito del discorso colonialista riesce a metterne in luce, anzi a smascherarne, le contraddizioni, tanto che l'articolazione della soggettività creola comporta contemporaneamente una auto-distruzione discorsiva, inevitabile conseguenza della specificità storica dell'esperienza della schiavitù. Ecco allora che "[t]he self of which Rhys writes is variously inscribed as a double, an ontological split, a shared identity, an absence, anonymous, drifting away from itself, splintered into mirror images" in quanto intrappolato in un paradigma binario distruttivo al quale solo l'abbraccio con l'altro alla conclusione di *Good Morning Midnight* sembrerebbe offrire una via d'uscita. Ma è la persistenza del tropo della morte, rintracciato in tutta l'opera dell'autrice, ad indicare la profonda ambivalenza con cui la sua soggettività si rapporta alle West Indies, nell'ambito delle quali il ritorno -nella vita reale- è impossibile, perchè comporterebbe una rinuncia all'utilizzazione parassitica dell'altro come contenitore dell'io. Il ritorno è perciò realizzabile (in forma estrema) solo nella finzione, per mezzo dell'evacuazione dell'io creolo nella collettività nera: tramite il carnevale a cui Anna, l'eroina di *Voyage in the Dark*, aderisce nel delirio che precede la sua morte nel finale originario del romanzo, o la

ricongiunzione col "black other"/Tia, "the ultimate cathexis", in *Wide Sargasso Sea*. Se queste considerazioni sono sviluppate nel corso del saggio, già nel primo capitolo Gregg aveva comunque indicato come il "ritorno" autobiografico attuato in *Smile Please*, messaggio postumo ed ellittico, rappresenti un evento testuale cruciale che "enacts the historical and discursive procedures by which the Creole self/"Jean Rhys" becomes a trompe-l'oeil": poichè se da un lato esso iscrive la storia di una scrittrice coloniale, dall'altro la dispersione dell'io nella cornice culturale e discorsiva e lo smascheramento delle crepe che la fratturano dall'interno rivela la posizionalità ambigua e contraddittoria dell'identità creola e il suo assoggettamento alla "piantagione metafisica" di cui ha parlato Brathwaite.

Franca Bernabei

Pur ripercorrendo episodi storici, *A Way in the World* non è un romanzo storico in senso tradizionale. Qui il lettore non è trascinato immaginativamente verso una realtà romanzesca, la sua attenzione è piuttosto rivolta all'analisi, alla comprensione delle situazione storica, al dettaglio, alla consapevolezza sociale ed etnica. Naipaul vuole illustrare e sondare le condizioni storiche che hanno fatto di lui uno scrittore e che hanno segnato il mondo moderno. La letteratura nel romanzo è strumento più che fine, è al servizio di una complessa relazione tra maturazione personale e indagine storica. Nel "Preludio" Naipaul fissa l'enigmatico rapporto con il passato che gli viene suggerito dal suo ritorno periodico a Trinidad da Londra, che si pone come familiarità e estraneità, "knowing and not knowing". Il breve aneddoto su Leonard Side fatto raccontare ad una insegnante della scuola locale illustra il punto di vista: chi è Leonard Side? imbalsamatore di cadaveri e al tempo stesso amante della bellezza. L'enigmaticità dell'origine e dell'eredità lasciata da un personaggio come Side è la molla che spinge il narratore ad approfondire l'analisi storica e ad addentrarsi nella complessa vicenda etnica del suo paese. Da un lato sta ciò che la storia documentata ci fornisce ovvero il suo aspetto ricostruibile, e dall'altro sta ciò che si può solo intuire e sono i tratti e le qualità insondabili che in definitiva determinano ciò che siamo. L'analisi storica è essenziale, ma va affiancata da una attività intuitiva e indagatrice, la quale dia corpo e sostanza al fatto storico attraverso la ricostruzione della psicologia individuale, di quei lati effimeri che non si trovano precisati sulla carta e che tuttavia determinano la storia. Questi tratti sono fatti emergere nei tre personaggi di cui Naipaul principalmente tratta. E ne tratta per capire quale influenza essi abbiano avuto nella sua crescita umana e letteraria. L'intreccio quindi tra ricostruzione storica e interpretazione psicologica si ripropone anche in questo libro di Naipaul, come in suoi precedenti romanzi.

Il primo capitolo parla della giovi-

nezza e della sua crescita letteraria nel momento dell'indipendenza, della trasformazione della città e delle aree rurali, dell'emergere di figure che sarebbero rimaste per lungo tempo nella sua immaginazione, quella, ad esempio, dello scrittore inglese Foster Morris. Il confronto letterario e artistico diventa il motivo per ricostruire "much of my setting" (93), e per comprendere le condizioni sociali e storiche di Trinidad alla fine degli anni trenta. La riflessione letteraria che ne consegue gli fa riconoscere il proprio stile e il proprio soggetto che egli definisce "commedia", poiché rivolta alla realtà autoctona e popolare, una interpretazione di ciò che è la "storia". Successivamente la figura di Lebrun, profeta della "black revolution", gli fa capire come la letteratura non sia attività neutrale. Formazione letteraria, ma al tempo stesso analisi di problemi sociologici, storici ed etnici formano quindi l'orditura del libro e connettono le storie in esso raccolte: anche quelle relative a secoli passati, di Sir Walter Raleigh e di Francisco Miranda. In queste la visione, il sogno, l'allucinazione, e quindi l'angoscia e l'ironia nei confronti di un luogo geografico ricercato e inafferrabile portano alla superficie una problematica politica ed etnica di vaste dimensioni.

Da questo romanzo al lettore arriva il suggerimento che il genere romanzo è mutato di forma e si fa veicolo di una ritrovata vitalità, in quanto capace di rispondere a nuove sensibilità. La letteratura vive in sostanza delle idee che essa incarna, quando si fa veicolo di urgenze individuali che si strutturano in modo originale. È questo d'altro canto un problema generale che coinvolge l'uso delle forme letterarie in tutte le "nuove" letterature, e coinvolge lo sforzo verso una identità che per essere descritta deve infine riuscire a modificare la forma letteraria. È il senso dell'indipendenza individuale e letteraria intesa come meta spirituale ciò a cui il romanzo tende, che Naipaul programmaticamente definisce come "our constructs of the world" (159).

Giulio Marra



S^{PT}ENTRIO

Privilegium Imperiale
Palaestrae inuicem subijcto: praeter cuius car. l. imago
Nemo nōde omnia cuius studio fauere.
Triginta durat cuius causa Caesaris annos.
Ne quis hoc alius eiat in oibz typis.

Missa Germania

Asper 1634

M^RITRIS

Notitia, sicut et praefata, vero a: D. Do-
mino 1634 ad 1635 in Westfaliae et
Mandati: etiam et praefatae missam: me-
conati suo non minus bonam: anno D. 1634
anno de Legum Academiae Insuperdiane
Mathematicae hanc omnia saltem cogniti
oibz Tabularum: et retrobus observandis
Anno M. D. XXX. M. 4. Nov.

Anita Desai, *Journey to Ithaca*, London: Heinemann 1995, pp. 309

Journey To Ithaca by Anita Desai leaves the reader with the ultimate feeling there is something missing in it, as if she had tried to sketch out the shadow of an object that invariably remains unknown. Determining whether this is due to a partial failure of the novelist or to the actual reluctance of the material treated to be definitely captured and given *narrative* form becomes basic in assessing the extent of the author's achievement. That the novel sets out for an ambitious end is immediately suggested by to elements that are comparatively external to its body: the acknowledgements and the title. In the acknowledgements Desai lists a long series of books that reveal the wide preparatory reading standing behind the novel; they range from Hesse's works on the East to texts of Indian philosophy, religion, dance, meditation, to biographical works on famous *Sadhus'* lives. It might be a curious enterprise to establish the nature and amount of Desai's indebtedness to her sources - though this is not necessary to express a critique of the novel. Even a cursory glance on the titles suggests that the extensiveness, variety and quality of the author's readings qualify her as the first traveller to the Ithaca of the title. In the classic myth Ithaca was to Ulysses the final stop, home, the place where the body and the mind could rest: the place guarding the answer to existence.

The first question the novel poses among many others is whether such a place actually exists beyond myth. Matteo and Sophie start their search heading for India, "as did so many of their generation in Europe", rucksacks on their backs and Hesse's *The Journey to the East* in their pocket. It is 1975. In this sense the novel may partly be read as a variation on the theme of the literature *on the road*, as the two young people wander from *ahsram* to *ashram* in search of spiritual contentment. There is a slight ironic touch flashing through the lines as the novel describes the daily routine going on in these weird communities, where the attainment of harmony remains a slippery chimera notwithstanding appearances. Often, as in other of her works, (and especially in her

short fiction) Desai seems to be cunningly aware of the commonplaces about India's spiritual richness, and questions their truth. And, interestingly, she chooses two Europeans to investigate into the matter. Forster wondered whether India was a muddle or a mystery. Desai gives her own version of the question, wondering whether at the heart of India there is "a temple", or "a dead child". Matteo, looking for the "Absolute, the Soul, the Supreme", believes in the temple and is blind to India's squalid reality; Sophie, wanting a life made of simple, daily words such as "Food. Bed. Baby. House.", refuses any abstractism and struggles not to lose touch with reality. Paradoxically, Sophie won't be able to find her Ithaca, whereas Matteo will; he finds community with the cosmos in the presence of The Mother, a female *guru* who seemingly owns special powers and exerts them by preaching the religion of divine love. But the character possesses an ambiguity Sophie is ready to sense in her flashes of vanity, in her petty jealousies, in the way she plays off her disciples against each other. And in order to open Matteo's eyes to her perfectly human substance, Sophie sets out for a quest of the Mother's origins and past.

Exactly, physically in the middle of the book the story stops to leave room for another story to be told. And we are driven back in time, far away in space, from Egypt to Paris to Venice to New York in the Twenties and Thirties. It is maybe the best part of the novel, in which the answerless questions that seem to haunt the author for its largest part are temporarily silenced to follow the growth of a creature that fulfils up her destiny passing through different stages. Laila gradually becomes Lila and then The Mother in a perfectly credible way, aspiring to mysticism living through the far too earthly experiences of the colonial Egypt of her childhood, the pre-fascist Italy of her adolescence, the prohibitionist America of her youth. But the third part of the book does not find sufficient points of cohesion with the rest of it, betraying the efforts of the author to contrive parallels and cross-references that remain mysteriously obscure. Visions, sudden illuminations, prophecies and dreams are supposed to express a profundity in which, more often than not, the reader is likely to feel lost rather than illuminated. In spite of its central core the most convincing pas-

sages are those in which the author displays her sensitivity for colours, odours, atmospheres; or those in which she abandons rarified territories to tread on more familiar grounds: we are more likely to identify with Sophie's attempt to gain back the love of her man and to rope him to daily reality than with Matteo's mystical yearnings.

Mysticism and the search for Absolute Truth are not easy subjects for a novel, and *Journey To Ithaca* only partly succeeds in conveying the spiritual density and meaningfulness the author would like to infuse it with. Anita Desai has by now made her readership used to her troubled creatures and their sense of estrangement to reality. But estrangement to the divine, holy love, the search for a satisfactory relation with the cosmos is a far harder subject to explore. Because the human experience she wants to translate is not intellegible and therefore not translatable, she is able to narrate it only to the point that her readings, her imagination and her perceptions allow her to reach. And the novel inevitably falls short of suggesting answers for the too many questions it trails.

Laura Bondi

Salman Rushdie, *The Moor's Last Sigh*, London, Cape, 1994 (trad. it. V. Mantovani, *L'ultimo sospiro del Moro*, Milano, Mondadori, 1994).

“Alla fine, ciò che resta di noi sono le storie, noi non siamo altro che le poche storie che durano”. Salman Rushdie ritorna al romanzo dopo sette anni – sei dei quali vissuti, com'è ben noto, in clandestinità – con un eccezionale atto di fede nella narrazione e nelle sue infinite possibilità di interpretazione magica del reale. Rifiutando qualsiasi distinzione tra realistico e fantastico – rivendicando, anzi, implicitamente nel testo (ed esplicitamente nelle interviste rilasciate) la necessaria preponderanza di elementi favolistici nella descrizione del quotidiano, Rushdie offre con *The Moor's Last Sigh* un'ulteriore variazione narrativa su modi e problemi dell'ibridazione, colti nel rapporto delle più minoritarie delle minoranze (nel caso specifico, ebrei e cattolici indiani) con la società che le circonda. Al centro della vicenda è una pittrice, Aurora, la madre del Moro, eroe eponimo della storia; conseguentemente, il romanzo si snoda attraverso la descrizione e l'analisi di alcuni tra i più significativi lavori dell'artista, secondo un canovaccio caro sia al fantastico classico sia alle sue contaminazioni contemporanee. e, infatti, il tema del ritratto a occupare le pagine più significative del ponderoso lavoro rushdiano. Ritratti illustrano la storia, ne anticipano gli eventi, ne trasformano in mito le circostanze, fanno luce sugli avvenimenti più oscuri; ma soprattutto, sotto forma di palinsesti, celano verità nascoste che si rivelano solo a chi sia in grado di andare oltre una lettura superficiale del dipinto. Così, se da un lato per tutto l'arco della narrazione Rushdie cerca di oltrepassare il confine tra scrittura e arti figurative avvicinando il suo lettore alla visione dei quadri colta attraverso la parola scritta, dall'altro egli giunge a ricollegarsi non solo alla tematica ottocentesca del dipinto profetico o maledetto, ma anche e soprattutto alla rivisitazione che dello stesso tema è stata offerta in anni molto più recenti da alcuni fra i più acclamati autori britannici (si pensi al Peter Ackroyd di *Chatterton*, che ruota tutto intorno a due ritratti del poeta preromantico, uno fittizio e uno reale, e al Julian Barnes di *Talking It Over*, la cui protagonista femminile è una restaura-

trice impegnata a far emergere bellezza e verità dalla superficie di quadri rovinati dal tempo).

Non per caso, il romanzo si impone come ritratto d'artista al femminile. Sono le donne, infatti, a emergere nella realtà indiana dell'ultimo Rushdie. Donne forti, energiche, volitive, laddove i loro uomini appaiono deboli, cagionevoli di salute, pavidì. Le donne – dalla nonna di Aurora, la tremenda matriarca Epifania, fino alla *femme fatale* che porta il Moro alla rovina – dividono e imperano, segnano i confini delle proprietà e degli interessi privati, guidano il gioco dell'amore e del caso, mentre i maschi faticano persino a respirare, strappano letteralmente alla sorte l'ultimo sospiro nel tentativo di vivere fino in fondo le loro storie. Così il Moro combatte una sua personale battaglia – persa in partenza – contro il tempo. Nato dopo una gravidanza di soli quattro mesi e mezzo, egli vive la sua vita a velocità raddoppiata: quando racconta la sua storia, è al mondo da soli trentasei anni ma ne dimostra e ne sente addosso ormai settantadue. Capovolgendo l'assunto narrativo del *Tamburo di latta* di Grass, Rushdie inventa un personaggio che, al contrario del tamburino tedesco, non solo non può rifiutarsi di crescere ma, addirittura, cresce a doppia velocità. Grazie a questo espediente lo scrittore indo-inglese riannoda le fila del proprio discorso narrativo ricollegandosi al proprio primo e più fortunato lavoro, *Midnight's Children*, in relazione al quale egli non ha mai negato il prepotente influsso del romanzo di Grass, e prendendone le distanze al tempo stesso.

È interessante a questo proposito notare come *The Moor's Last Sigh* rappresenti, nelle intenzioni dell'autore, anche un ritorno all'India del primo romanzo, dopo la Londra multietnica di *Satanic Verses* e il Pakistan di *Shame*. Di nuovo Bombay appare centro e crocevia di razze e culture, una città fantastica dove tutto è possibile e dove la realtà supera ogni possibile fantasia, fino a una visualizzazione ardita e funambolica dell'invisibilità delle minoranze già teorizzata da Ralph Ellison e della fantasmaticità del reale attualmente tanto dibattuta dagli studiosi di “cultural studies”. Nella Bombay di Rushdie, uomini-fantasma – in quanto non registrati nei censimenti ufficiali – costruiscono grattacieli invisibili – in quanto elevati in aperto spregio alle regole dell'edilizia civile e non registrati al catasto. È il trionfo della

fantasmaticizzazione, che troverà la sua massima espressione nel finale del romanzo, in una Spagna assolutamente fantastica, popolata da autentici morti-in-vita.

A un altro livello, la ricongiunzione di Rushdie con le proprie matrici culturali si attua nell'omaggio reso ai due massimi esponenti, rispettivamente della letteratura angloindiana e indo-inglese, Rudyard Kipling e R.K. Narayan.

Traducendo in letteratura la pratica del “tributo” in uso nel mondo, molto amato e frequentato da Rushdie, della musica rock, lo scrittore riprende brani dei due autori collocandoli nel contesto del proprio lavoro, a sottolineare come certe situazioni e certi dialoghi abbiano trovato nei due scrittori in oggetto la massima espressione. Da ultimo, Rushdie sottolinea, al modo postmoderno, una continuità nella propria produzione inserendo personaggi già presenti nei suoi lavori precedenti: è il caso della gallerista Zenat, che esce dai *Versi Satanic*, e di Adam Braganza, figlio del Saleem di *Midnight's Children*.

Ma è soprattutto nel gioco linguistico che si manifesta, al solito e più del solito, la maestria del Rushdie narratore. Giochi verbali, vere e proprie pirotecnie sintattiche e semantiche uniti al tipico gusto rushdiano dell'ironia trasgressiva contribuiscono a creare un mondo in cui ogni confine tra arti, generi letterari e registri linguistici è abolito, a favore di una pittura del reale che ha tutti i tratti della magia. Con buona pace dell'autore – che anche alla conferenza stampa tenutasi a Roma per la presentazione della traduzione italiana del volume ha negato ogni influsso sul proprio lavoro del realismo magico sudamericano soprattutto la prima parte (che, del resto, è anche la più riuscita) di *The Moor's Last Sigh* rivela chiare eco di stampo marqueziano. E' difficile non ricordare certe matriarche sudamericane leggendo i casi di Epifania e delle sue nuore; e la stessa isola di Cochín. in cui è ambientata la sezione iniziale della vicenda, presenta più di un tratto in comune con Macondo. Ma è soprattutto la giovane Aurora a riportare alla memoria la protagonista di *Dell'amore e di altri demoni*, la bellissima e giovanissima Serva Maria che, non a caso come Aurora, fa innamorare di sé un religioso. Tra post-coloniale e post-moderno, Rushdie approda dunque ancora una volta alla grande narrazione a tutto tondo, vocante e vitale, vincendo la sfida

contro chi pensava di poterlo condannare al silenzio con la minaccia di morte.

Silvia Albertazzi

Vikram Seth, *Il Ragazzo Giusto* (traduzione di Lidia Perria) Milano, Longanesi & C, 1955, pp. 1618.

Tradotto dall'originale inglese *A Suitable Boy* del 1993, *Il Ragazzo Giusto* è corredato di un utile glossario, a cura di Lidia Perria) che offre in testo a fronte la traduzione italiana dei termini appartenenti al mondo indiano.

Certo, a prima vista, stupisce che l'editoria italiana si sia preoccupata di proporre la traduzione di questo lunghissimo romanzo che raggiunge quasi le milleseicento pagine nelle veste italiana. Ciò forse si deve al fatto che Vikram Seth era già noto in Italia fin dal 1981, anno in cui era uscita la traduzione italiana del suo secondo volume *Autostop per l'Himalaya*, libro che trascrive, in lingua inglese, il viaggio avventuroso del giovane autore indiano da Nanchino, attraverso il Tibet, fino a Delhi. Inoltre, non va dimenticato che Seth ha ottenuto entusiastici consensi fin dall'esordio con il romanzo in versi *The Golden Gate*. Altresì, *A Suitable Boy*, che ha richiesto a Seth quasi otto anni per l'elaborazione, ha ricevuto favorevolissime critiche nonché un immediato successo di pubblico. Inoltre, si potrebbe aggiungere che la scelta editoriale riguarda anche l'interesse sempre più consistente verso il mondo culturale dell'India, un mondo così composito per il confluire di diversi linguaggi, religioni e razze da offrire quell'esempio di multiculturalismo, oggi tema cruciale nel mondo occidentale e anche in Italia, nazione in cui si affronta, da pochissimo, la problematica della convivenza di diverse religioni, costumi, abitudini e razze.

Tuttavia, dopo aver letto *Il Ragazzo Giusto* si comprende che l'avventura della traduzione italiana si basa soprattutto sulla piacevolezza del testo che, tramite l'espedito della saga familiare, riflette conflitti politici e religiosi e tematiche sociali e storiche dell'India, legate sia alla realtà di una giovane nazione nata dopo il periodo coloniale britannico, sia ai motivi multiculturali che, paradossalmente, uniscono e altresì dividono la nazione. Il romanzo che appare come la storia di alcune famiglie intrecciate fra loro grazie alla protagonista, la studentessa universitaria, Lata Mehra, offre in realtà una panoramica completa dell'India e diventa, quindi, una guida quasi essenziale per entrare, se non

penetrare, nei meandri di una civiltà così lontana dalla nostra. Il quadro dell'India si compone pennellata dopo pennellata, in modo sotteso, tramite riferimenti che, connessi alla realtà quotidiana dei componenti delle quattro famiglie della storia, investono tutta la realtà che li circonda: dal retaggio giuridico e politico lasciato dall'impronta coloniale alla separazione del Pakistan dall'India e le relative conseguenze; dai conflitti a livello del governo centrale a quelli regionali con le complicità dei diritti degli antichi e tradizionali Stati Sovrani; dalla conoscenza più o meno perfetta della lingua inglese, che si interseca con i diversi linguaggi locali e le conseguenti opere letterarie, alla religione induista e mussulmana e alle complesse relazioni che ne derivano, fino al limite della sommossa armata. Ma, tutto confluisce nella narrazione come la cornice usuale che circonda ogni singolo individuo: ogni personaggio partecipa e pulsa in sintonia con la famiglia che è il microcosmo della società.

In superficie compare, allora, la storia di Lata Mehra e della sua famiglia collegata a altre tre famiglie - con i rispettivi alberi genealogici riportati in apertura del romanzo - grazie alla parentela che intreccia i destini e le scelte dei vari componenti della saga. Tali tentacoli familiari si diramano in diverse parti dell'India, partendo da una sorta di punto centrale di riferimento che è la città di Brahmipur, geograficamente inesistente. E così la trama si sviluppa in aree differenti mentre rispecchia le complesse problematiche locali e pone in risalto lo stacco fra la realtà urbana e quella rurale. Se il filo conduttore è offerto dalla ricerca di un marito per Lata, ovvero del "ragazzo giusto" da sposare, la trama si apre a raggiera coinvolgendo i familiari di Lata, i suoi amici, i parenti del fratello e della sorella, nonché della madre e dei vari consuoceri e dei loro parenti e amici. È in tal modo che emerge quanto sia ancor oggi impensabile un matrimonio di Lata, che è di religione indu, con il primo corteggiatore, uno studente conosciuto all'Università e che ha l'unico difetto di essere mussulmano. Urge, allora, la ricerca di un "ragazzo giusto" che deve prima di tutto essere indu e appartenere alla stessa casta. Pertanto, dopo l'incontro con quello che sembra solo alla madre di Lata il "ragazzo giusto", ecco che la cognata cerca di combinare un'unione con suo fratello, un poeta che ha sicuramente molti punti in comune

con il nostro autore. Con tale matrimonio, ella, di casta superiore, che ha innalzato la famiglia di Lata avendone sposato il fratello con un gesto di sprezzo verso la tradizione e che impersona la donna fin troppo emancipata che vive nella capitale, stabilizzerebbe la posizione sociale della parentela acquisita che, al contrario, rischia di essere sminuita dall'ingresso in famiglia di un cognato poco colto e con un lavoro poco prestigioso.

Alla fine, la scelta di Lata cadrà sul "ragazzo giusto", individuato dalla madre, un uomo che sembra rappresentare la nuova India, quella in cui innovazione e tradizione si mescolano e si confondono. Se egli, infatti, non è così forbito in inglese quanto Lata e tutti i vari consanguinei e amici e lavora nel settore dei calzaturifici e non all'università o in prestigiose compagnie di stampo inglese come il cognato e il fratello di Lata, tuttavia possiede la tenacia per approdare a mansioni manageriali in un campo che aveva visto gli Indiani relegati soprattutto a ruoli di bassa manovalanza. Altresì, anch'egli, come Lata, non può impalmare il suo primo amore: egli non può sposare la ragazza dei suoi sogni perché ella appartiene ad una casta superiore alla sua, così come Lata deve rinunciare all'innamorato musulmano. Così, se da un lato il "ragazzo giusto" impersona la nuova volontà di affermazione dell'India, dall'altro egli non incrina gli usi e i costumi tradizionali dell'ambito familiare e religioso.

È da questo composito gruppo di personaggi che scaturisce la realtà indiana, vivisezionata in una serie di spaccati: il mondo dei conciatori e ciabattini Gosi come quello della manifattura calzaturiera industriale è illustrato tramite il "ragazzo giusto"; il mondo universitario in tutte le sue sfaccettature compresa l'accesa e truccata competizione per un posto di ruolo - non a caso di Lingua e Letteratura inglese - e messo in evidenza grazie alle vicende del cognato di Lata, che ottiene il posto per puro caso; il mondo finanziario e le ancor attuali presenze britanniche, che detengono il potere economico, è tratteggiato tramite il fratello di Lata che aspira ad essere il primo Indiano a gestire la ditta senza comunque osteggiare i Britannici, ma ponendosi in asservimento imitativo.

Altri risvolti della società sono palesati tramite la rete di parentela diretta o acquisita e di quella delle loro amicizie, una rete che si estende a deputati, a rifu-

giati politici, a eredi di antiche dinastie di maraglia, o a quegli esponenti che completano il quadro, rappresentando sia il prototipo dello scavezzacollo incapace di trovare un impiego, sia l'artista che propone l'epopea della nuova India, sia l'idealista nella duplice veste di quello che si redime prendendo in mano le redini della famiglia e di quello che si schiera con fazioni estremiste e finisce per essere respinto dal proprio nucleo familiare. Emerge, allora, anche la competizione politica e elettorale, nonché la corruzione e l'intrigo, così come affiorano le difficoltà economiche e esistenziali dei fuggiaschi, per motivi religiosi, dal Pakistan. Altresì entrano in campo gli entusiasmi, i dissapori e i dissidi causati dalle nuove leggi agrarie, i fermenti religiosi con il contrapporsi del mondo musulmano a quello indu, le diatribe giuridiche discusse in tribunali troppo legati alle sfere del potere o agli interessi privati, la realtà scolastica, non sempre cristallina, dei collegi per adolescenti, nonché il ruolo della donna nel suo lento evolversi all'interno della società. E la realtà della donna traspare nell'intera gamma: dalla prostituta d'alto bordo a quelle dei bassifondi, dalle tradizionali consorti indù e musulmane viste negli spaccati delle diverse classi sociali, alla donna emancipata, sia che svolga mansioni di deputato, sia che sia fuorviata da fatui modelli occidentali, fino alla donna che, come Lata, si sta emancipando e che studia letteratura inglese all'Università, ma che segue gli usi e i costumi della tradizione in ambito religioso e familiare.

Allora, *Il Ragazzo Giusto* rappresenta un'affresco dell'India contemporanea, una realtà in trasformazione in cui radicate tradizioni locali e retaggi coloniali si affiancano a nuovi aneliti nella speranza che la giovane nazione India possa trovare una giusta combinazione di questi ingredienti così come essi sembrano essere ben dosati e miscelati nel "ragazzo giusto", che dà il titolo al romanzo.

Carla Comellini

Ahemd Ali

Ahemd Ali (1910-1994) appartiene a quel gruppo di scrittori di cui è difficile stabilire l'identità, essendo nato e cresciuto ed educato nell'India antecedente alla divisione in due paesi. Dopo il 1947 si stabilì in Pakistan dove iniziò l'attività diplomatica che lo portò in Marocco e in Cina come rappresentante del suo nuovo paese. Il romanzo che lo rese famoso risale al 1940 quando, in inglese, scrisse il suo capolavoro, *Twilight in Delhi* (Hogarth Press). Un romanzo che ebbe problemi con la censura per alcune frasi critiche a proposito della colonizzazione britannica ma che grazie all'intervento risolutivo di Harold Nicholson che aveva letto il manoscritto venne proposto al pubblico anglosassone che in effetti lo accolse on favore. Si tratta di un bellissimo atto d'omaggio all'antica capitale dell'impero Moghul, un'elegia sulla vita e la decadenza di una famiglia musulmana sullo sfondo della lotta per l'Indipendenza. A questo primo successo seguirono *Ocean of Night* (1964), nostalgia rievocazione della vita a Lucknow fra le due guerre, quando alla vecchia classe aristocratica in via di scomparsa si sostituiva una generazione di gente diversa che ignorava la tradizione, e *Rats and Diplomats* (1986), un testo postcoloniale che riflette il declino del mondo in cui viviamo. Poeta e traduttore ha pubblicato una nuova versione del Corano (1984) un'antologia di poesia Urdu, *The Golden Transition* (1973), una scelta di poesie indonesiana, studi critici su vari autori, dimostrando così di essere uno scrittore e un uomo di cultura aperto al mondo e non limitato all'affascinante rievocazione di società sulla via del tramonto o già tramontate.

Alberta Fabris Grube

New Writing from Sri Lanka

While launching her zestful new novel, *The Pleasures of Conquest*, in her home country of Sri Lanka recently, Yasmine Gooneratne remarked that "Empire stories of those foreign parts are really only of antiquarian interest now". She meant those carriers home of the old Indian subcontinent like *A Passage to India* and *The Jewel in the Crown*.

This declaration was made at the International conference of the Association for Commonwealth Literature in steamy Colombo, held precisely to honour the newest branch of English literature which she represents. The work in question, spicy as the local devilled cuisine, is set in an emerging nation satirically called Amnesia. This is the wonderful realm where all history has at last been forgotten... except, as she gleefully points out, when there is some profit to be made in remembering it for tourists.

"A serendipitous breakthrough," the island poet, Lakshmi de Silva, judged it in the *Daily News* the next day, playing on Serendib, one of the original names of Ceylon. The word has come to mean making only too happy discoveries.

Gooneratne's Western characters, stuck in their New Imperial Hotel, seem all to have read only the rainbow-coloured adventure versions of the island by the perpetually youthful Arthur C. Clarke, the sci-fi boffin who for the last 30 years has lived on the beachfront. One of his fantasies, *The Fountains of Paradise*, gives a surprisingly reliable record of the island's stylish past civilisations, complete with artificial lakes and pagodas, hacked out of the undergrowth once again by archaeologists in the 1890s. These ruins really defy belief.

Translating the rock-face graffiti of a thousand years ago at Sigirya as occupied many, including the distinguished Irish poet Richard Murphy, son of the last European mayor of Colombo when the island was still a colony in a British lake. Of the beloved island he has written: "a teardrop India shed / On old school maps..." Douglas Livingstone, now firmly Natalian, also enjoyed some childhood there. He was a member of the Colombo Sea Scouts during World War II.

Since independence, literary activity in Sri Lanka has grown its own small circuit. Each writer seldom misses the chance to comment on a predecessor. For example, Christopher Ondaatje hears Murphy rendering his erotic translations and would prefer them more pungent. He then stomps off to hunt down another dangerous literary ghost (in his *The Man-eater of Punanai* of 1993). The four-legged serial killer is a rampant leopard, kin of one which was last tracked by none other than Leonard Woolf.

At the time Woolf was a nice Jewish boy under the tutelage of an ex-Boer prisoner-of-war acting as his game ranger, with a "shooting party of ten Game Watchers, three coolies and my dog-boy". He was subsequently to bag Virginia, forming the Hogarth Press. Still read in schools here is his gorgeous novel, *The Village in the Jungle* (1913), in which their untamed nature is characterised as in "a stew of rebellion", and thus really rather evil. Since all the jungle had just been declared Crown property, who needs be surprised?

This Christopher, the bullshit artist of the family, is the older brother of the more famous Michael Ondaatje. The latter's memoir of the clan, *Running in the Family* (1983), recounts most wonderfully his return to his (or any) youth. His version of the Lankan position: "a pendant off the ear of India". Michael even remembers, at age five, being bathed by none other than Yasmine Gooneratne.

Although of the Burgher group (the name Ondaatje was Dutchified from the Tamil, both brothers left their conflicted home to live and thrive abroad (in their case, in Canada). Other recent *émigrés* making names for themselves in British publishing — Romesh Gunsekera of *Reef*, Shyam Selvadurai of *Funny Boy* — are also obliged by circumstances to explain how they came to be driven out. The gap between them and those who remained at home is bitter, as it was during the days of apartheid's literary diaspora.

Nor is the work produced by the stayers cowed or clipped. Carl Muller writes vigorously enough of his community "tied in blood to the West, although diluted in various degrees, the English-speaking, fair-skinned relicts of Colonial trespass". His outrageous Colombo trilogy of the last three years — *The Jam Fruit Tree*, *Yakada Yaka* and *Once Upon a Tender Time* — is an exuberantly funny

"sexual mulligatawny". Who would have thought such merry roistering used to occur in this staging-post, between the Cape of Good Hope and other such Dutch possessions in the East? Some names familiar to South Africans, also washed up here, memorably play and display their parts: the Pringles, the Grays, the Brohiers, the De Waals and De Bruins...

In all this abundance, Muller includes a vignette of a snot-nosed railway child of the 1930s in the *Land of Lipton*, named Jean Solomons. Sure enough, she grows up to be the magnificent Jean Arasanayagam, whose collection of stories was also ready for the conference. Her title — *All Is Burning* — is taken from the same Buddha's Fire Sermon of which, when T.S. Eliot wrote *The Waste Land*, it was fashionable in the West to be able to quote a few words.

A most shocking contemporary story is one of Arasanayagam's about a Sinhalese asylum-seeker freezing to death one Christmas, inside an air-conditioning unit in a container on the back of a truck, held up at German customs. Although a famously violent society, in Sri Lanka it is usually asserted that not a single drop of blood has been shed in Buddha's name. Slow deaths then, by ice, as in the chilling Arasanayagam version.

Then she quotes Gooneratne on how one invents one's own history. And so it all connects, in the spirited round-robin of new Lankan writing, making its mark in the larger English-speaking world.

Stephen Gray

Shyam Selvadurai, *Funny Boy*, Vintage, 1994.

Funny Boy is the saga of a large family of Sri Lanka's Tamil minority, resident in violent Colombo. It covers the decade leading up to 1983, the year of the racial upheaval that finally drove out these victims of Sinhala persecution.

The teller here is Arjie, at first seven years old, one of 15 grandchildren obliged to spend days (Sundays, festivals) with the patriarch and his consort, helping them count their blessings. At the end of this novel, trying desperately to escape, the doddering old dears are burnt alive in their car, more or less for the reason that they have one.

Arjie's stoic father is affluent enough, a banker and hotel-owner. Not exactly a cringer, his policy is nevertheless studiously non-confrontational: "The trick is not to make yourself conspicuous. Go around quietly, make your money, and don't step on anyone's toes." So he has every reason not to want his gorgeous son to grow up an attention-getting freak.

Yet Arjie is turning his father squeamish: he is developing into an embarrassment. No one puts a finer point on his oddity than calling him "funny", but the fact is he not only plays with dolls and swathes himself in saris, but wears kohl around his eyes, is overspoilt by his mother. He has girlishly long eyelashes, too. Probably he will become your classic sissy. For a family having more than enough external life-threatening difficulties ("riots" against them, which look more like an orchestrated civil war, "mobs" that are pillaging militias), perhaps Arjie's peculiarity is the one affliction they may have a chance of averting.

The academy to which he is consigned, complete with a headmaster in a "sola-topi", is to persuade him to become a man. This is the type of institution left by the colonial masters where hairy lads, after each and every good thrashing, must thank their elders and betters.

A wild, rather loony, thought occurred to this reader: how may any youth brought up to act Thumbelina, use a guava tree as a wicket, playing chopsticks and ludo and reading the Famous Five, have a hope in hell of

emerging as a "normal" adult, anyway? In James Joyce's version of the story, that type of imperial forcing-house produced no more than one fine Irish rebel.

Here Arjie, while reciting Sir Henry Newbolt at prize-giving, by twisting the words hilariously, at least brings the whole show to a halt. That is his reprisal for the humiliations he and, yes, his boyfriend had been forced to undergo together. The seduction scene between them, when at last it happens during a game of hide-and-seek, like everything else in Selvadurai's work is so coolly rendered that its impact is devastating.

Funny Boy is really about the menace of a collapsing social order. Others' stories are woven in: Auntie Radha and the wrong suitor; Jegan with the Sinhala staff becoming so jealous of a talented Tamil forging ahead; his mother's brief illicit affair with an Australian journalist, murdered while making an exposé. Underlying economic shifts are stressed, as the forced transition from socialism to a "free economy" seems to drive most people into destitution. For some, emigration (in this case, to orderly Canada) is indeed the only way out.

Here is Arjie's diary of those bad old days: while his parents queued to vote in a referendum, "a member of parliament arrived with his thugs, held the voting officials at gunpoint, and stuffed the ballot boxes with false ballots". They won six more years in power.

While the poisonous factions slug it out in *Funny Boy*, one lad's biological drive to find some bodily happiness in the form he prefers may seem a mite unimportant. But then again, if Arjie has no right to come out, may anyone else have a claim on justice?

Stephen Gray

Rajiva Wijesinha, *Servants. A Cycle*, Colombo, Sri Lanka, 1995, pp. 117.

Ci sono molti modi di narrare la storia, non quella con la S maiuscola, ma quella dei piccoli e grandi mutamenti, positivi in parte, per lo più disastrosi, nei loro riflessi sulla vita privata delle persone, il tessuto connettivo della società. Rajiva Wijesinha, romanziere, critico, e attento osservatore delle vicende politiche di Sri Lanka, paese tristemente balzato agli onori della cronaca anche da noi, grazie alla guerra civile tra Tamil e Singalesi, ha scelto in quest'ultimo lavoro di mettere a fuoco i drammatici ultimi trent'anni, raccontando emblematiche vicende personali della sua famiglia e dei suoi domestici. Perché Wijesinha appartiene a un importante casato e sebbene affermi come premessa che solo lo sfondo era legato ad esso, mentre eventi e personaggi sono puramente d'invenzione, credo vi si possa ravvisare un forte elemento autobiografico. Per il lettore occidentale questa breve 'storia' ha un fascino particolare, permettendoci di avvicinarci a una realtà sotto molti aspetti lontana 75 dalla nostra e non solo per il ruolo importante della servitù, parte integrante della vita delle classi alte, rievocata con tenerezza anche se escluderei una forte carica nostalgica. Onestamente l'autore ammette che da ragazzo la considerava marginale, una mera appendice alla sua esistenza; ma come traspare proprio dal libro le storie di famiglia si intrecciavano strettamente con quelle dei domestici formando una struttura intricata e complessa di rapporti umani, di connivenze e di esclusioni.

Il romanzo, se così si può chiamare, ma io ho dei forti dubbi a proposito, offre pagine molto convincenti sui legami che si vengono a creare; per esempio nel capitolo "Substitutions" fra la zia Rupa, la figliastra Kumari col suo matrimonio non gradito e la quasi adozione di una ragazza del villaggio, Nanda. E offre una serie di personaggi vigorosamente delineati, che non sono mai però, ed è indicativo, i domestici: la nonna prima di tutto, presenza dominante in buona parte del libro, la zia Marie tenacemente ancorata alla bella casa di Palm Court, in campagna, ma anche David de Mels, un eccentrico mecenate, amante dell'arte, il solitario proprietario di una

splendida villa a Colombo, Clarence House, destinata ad essere distrutta dopo la sua morte, il correlativo oggettivo di una società in piena trasformazione, in cui la vecchia classe dirigente sta per essere travolta da nuove forze emergenti. Infatti *Servants* vuole far vedere cosa cambi in Sri Lanka, come si evolva il paese, attraverso una osservazione distaccata degli avvenimenti, quasi che l'autore, per pudore, per diverse convinzioni ideologiche, o semplicemente perché abbastanza giovane, volesse prendere le distanze, non lasciarsi influenzare dal ricatto sentimentale.

Con il risultato che al lettore europeo, già perplesso per i continui riferimenti a vicende politiche che mediamente ignora, manca quella dimensione particolare del rimpianto, della nostalgia che rende preziosi testi come *Speak Memory* di Nabokov o *Sunlight on a Broken Column* di Attia Hosain, pur rimanendo intatto il suo valore di testimonianza di un periodo drammatico nella storia del suo paese.

Alberta Fabris Grube



NARCISSUS'S KALEIDOSCOPE: AN INTERVIEW WITH LEON ROOKE

When did you feel that you would become a writer?

At a very young age, when I was around fifteen or sixteen. I discovered it when about in the tenth grade in high school. For the first time in the whole of my school career I had been asked to write something original; so I wrote a short story of about ten pages. I still remember the first line: "One day on a cold day in December... This marked my entry into the world of the imagination. The joy discovered in the writing of that assignment made me then look at literature in a very different way. I entered a world that totally dazzled me. That very year I started writing letters, essays and poetry to newspapers. Had it not been for that teacher I could have gone on for years and years without discovering the power, the urgency, of language and words.

Did your parents encourage your interests in writing or did they react against your literary and creative leanings?

My parents had no literary leanings. But I can track my interest back to the time when I was ten years old. My mother asked me what I wanted for Christmas and I said a book. There were no other books in the house, apart from the Bible. My family was a poor agrarian family. I remember being absolutely thrilled when I opened the gift. This was during the war years, probably around 1942. It was a hard-bound book printed in that awful pulp paper they used then. At that time there was a comic strip that appeared in the newspaper: 'Terry and the Pirates'. But this was a book written in prose with the same title. But again your question: where did that interest come from? I have absolutely no idea.

Have you ever chosen a particular poetical work to inspire your writing or would you rather speak about a kind of comprehensiveness in your readings and influences? What are the writers or artists you feel most attracted to?

There are some major influences, but at the same time I have always been an impulsive reader. My major joy was, and still is, to discover those writers whose names are virtually unknown, especially those working outside my own province or continent. I grew up in the American South so I was certainly keenly aware of

William Faulkner, Flannery O'Connor and the major luminaries of my region. Strong stylists who compell a response. Other lesser writers, to my mind, were encouraging a myth that I did not personally believe. They were perpetuating the notion of the old South, the South with the slaves, the plantations and so on: that spoke not at all to me. I think it was this resistance that led me to look for writers outside my own region and the first one who really influenced me deeply was Dylan Thomas. What I learned from Thomas was that prose could sing in precisely the same way poetry sang. He made me look at prose in a very different way. He lifted the sky for me.

At the same time I was influenced by Eugene Ionesco. I was writing a lot of plays at that time and I felt attracted to his comic, skewed angle. He led me away from the realistic approach and probably re-enforced something that I was as a young man feeling.

I had that kind of thrill from Poe's work...

Poe had the same effect on me. I can recall as a very young man reading Poe and paying particular attention to the way he told the story. The technique, the method, the tactic: that particular way in which secrets were kept hidden inside his sleeves. His way of imposing suspension of disbelief on the reader.

You do something like that in your short story called Art...

It may appear ludicrous to look at that story and say: "Look, here the characters are within a frame, they exist in a painting and yet they are acting their life as though they are living it in the same way as we do." But that ludicrousness rather disappears if one is willing to acknowledge that many people can structure their lives in precisely that same way: they establish a frame, customs and habits. So there is that line in the story in which one of the characters says to his partner: "I wish I had been done in oil." He/She is done in watercolor so the slightest moisture can spoil his/her life. It is important to say that the story begins with a sense that something is missing from the picture. The man in the painting wants a cow or other things missing... It is not totally unrelated to existence...It is amusing [laughs].

Speaking about translation, Valery affirms: "The poet is a peculiar type of translator, who translates ordinary speech, modified by emotion, into 'language of the gods.' And his inner labour

consists less of seeking words for his ideas than of seeking ideas for his words and paramount rhythms". Do you accept this idea that a short story, a novel or a poem can be originated first in a larger formal intuition rather than in some urgent message to be expressed?

I think it happens both ways. I think that if the artist receives the gift or possesses the urgency to deliver the tale from the depths of the being or from the heart of the soul, a piece of writing can develop, evolve from a response to the agony of the human prevailing or from some emergency of the soul. I think often there is a wedding of the two; it is often the case that words generate ideas. That's part of the absolute joy of the profession. It would be very boring to sit down and write a poem or a story or a novel if you knew exactly what you wanted to say. It would be torture.

When one is writing a poem or a story one often has a phrase or a line and through those fragments discovers the poem's own universe. The fragment as moveable feast. It's the process of discovering what one is thinking that really enlivens the bones and quickens the flesh. I very rarely know the end of the story I am writing and if I do know it I also know that it is going to change.

Writing fiction - sometimes a poem - is like designing and building a building: you are both the architect and the carpenter. Maybe the architect's ideas do not work because they are not practical enough so that you want to get behind and inside the edifice. Your vision totally alters and the work becomes something else. Especially in fiction, when you speak from a certain persona, that persona makes his/her own demands, often altogether changing what the story is.

Are you afraid fo be misinterpreted or that your books can be mismanaged by critics?

Critics have a difficult task with me generally because they like it when the writer works a very narrow terrain. They like to be able to place the artist in terms of geography and in terms of content. They had a lot of trouble with me because I cannot be so easily placed and labelled. Characters came from an extremely diverse habitat and speak in very different rhythms.

What are your ideas about writing? Do you think that when we look for consolation or redemption in art in general

we must be skeptical above its value?

We cannot escape being skeptical, but I deeply trust in the power of arts in general to redeem and resurrect, not only to mirror or reflect society and its miseries and joys. Literature, by my definition, has the power to change life and alter the way people look at life. It has the power to move us. Literature has the capacity to inform us in a way that so little else does. How are we going to find resurrection? How can we be redeemed? How do we justify those innocent people who have gone to their deaths? Literature can bring them back, literature can say we have not forgotten them. What is the purpose of literature? It is not merely to entertain, it is to instruct, to revitalize.

Do you consider yourself a Canadian writer or an American writer with a Canadian flavour?

Well, I have been in Canada for thirty years so I guess that makes me a Canadian writer, but having left my native country and become a citizen of another country has re-enforced certain ideas which were there earlier, ideas which are more in accord with a kind of universality of being rather than one more nationalistic stance.

Would you like to speak about the English situation and the differences you note between the Canadian world and the English one? Do you agree that there is a kind of crisis in the English literature, especially in prose, and that only writers from peripheral areas such as South Africa, India, the Caribbean and Canada are producing good stuff now?

I think good stuff is being produced all around the world, probably in numbers and quantities unlike any that we have witnessed heretofore. Emerging nations are creating a literature that we need pay attention to. It's been a long time since we were children holding the parents' hand.

Certainly many of Canada's strongest writers have arrived from other cultures. They have been received and embraced because we wanted to know about their work. But I always like the idea of the unknown.

What are your ideas about the fairly recent theories about the post-colonial world and the post-colonial literatures?

I tend to think that it is perhaps useful to have such terms but I do not myself instantly perceive any enormous meaning behind the labelling.

Do you think there is any loss of cultural identity in the western world?

That is part of the malaise to which we have succumbed probably since World War I. For a long time the idea of alienation has had a deep sounding. This may be an apt description for a world-wide society. The question then is: how true is this when we look at our friends? Are our friends hopeless? Do our friends feel alienated from each other and from their society in general? Have they lost their enthusiasm? The answer would be 'yes' or 'no' but still one has to acknowledge that there is a reservoir of strength, or endurance or joy, or enthusiasm for life. Maybe all these qualities happen simultaneously. We can look at the atrocities of the world and we can say that this is an age of despair or alienation, but there is still fervor for life. Otherwise why would people continue to attempt to achieve excellence?

This reminds me of what George Steiner says when he speaks about the existence of a post-culture which followed the atrocities of the holocaust (Cf. In Bluebeard's Castle, 1971). He affirms that the classical idea that literature is produced for a desire of transcendence is now completely lost to give way to more collective and anonymous works. Would you comment on this?

The human spirit - as quest, as voyage - endures and sometimes prevails. I do believe in the messianic nature of literature. So long as we do not lose that ability to inhabit other skins, to assume other identities all is not lost.

Do you think there is any space in contemporary society for a kind of new 'humanism' like that one in which classical studies included scientific knowledge and, in general, other disciplines for a universal culture?

A new humanism is, in my view, absolutely essential. We have obligations, artists have certain obligations, people generally have obligations: creating a climate in which the spirit of the people may prosper. With writers whose theme is absolute despair we might ask the following question: 'If this writer utterly despairs of life why then did that writer go to the enormous trouble of composing the work?' Without faith of some kind, then how? As a last will and testament? Not likely.

What is, in your opinion, the role and the position of the contemporary intellectual

in Canada?

Intellectual life so often constitutes the 'elite' in life. Privilege. There exists the notion that if one is intellectual one is removed, divorced, from people. My main love is for those intellectuals who are of and for the people, and in fact they exist in sizable quantity, which is why riff-raff governments often aim their pistols first at them.

If you should think about your literary production from the Seventies up to now would you find a single character which distinguishes your writing?

I do not think so because I have roamed so many fields, ranging from the Elizabethan England of *Shakespeare's Dog* to an underprivileged poverty-stricken fat woman in the deep South. The leading character that I perceive in my work is a kind of unified voice linking all the characters, from the elite intellectual to the field labourer. And that voice speaks to the issue which connects us all. We share a longing to justify our existence, to find meaning in our lives. We are more closely related to each other than we often like to think. So my work, I hope, comes coded with that signature on the flesh.

(from a conversation recorded in Vicenza, Italy, on 16th November 1995)

Marco Fazzini

LEON ROOKE'S WORKS

Short Stories

Last One Home Sleeps in the Yellow Bed, Louisiana State University Press, 1968. *The Love Parlour*, Oberon Press, 1977. *The Broad Back of the Angel*, Fiction Collective, 1977. *Cry Evil*, Oberon Press, 1980. *Death Suite*, ECW Press, 1981. *The Birth Control King of the Upper Volta*, ECW Press, 1982. *A Bolt of White Cloth*, General Publishing Co., 1985. *Saving the Province*, Oolichon, 1986. *Sing Me no Love Songs I'll Say You No Prayers*, Ecco Press, 1986. *Happiness of Others*, Porcupine's Quill, 1991. *Who Do You Love*, McClelland & Stewart, 1992. *Muffins*, Porcupine's Quill, 1995.

Novels

Vault, Lilabulero, 1973. *Fat Woman*, Oberon Press, 1980. *The Magician in Love*, Aye, 1981. *Shakespeare's Dog*, Stoddart, 1983. *A Good Baby*, McClelland & Stewart, 1990.

Plays

Evening Meeting of the Club of Suicide, , 197
Krokodile, Playwrights Co-op, 1973.
Sword/Play, Playwrights Co-op, 1973.
Cakewalk, 1980.

COLLANA BLU
(letteratura contemporanea)

AUSTRALIA
Philip Hodgins
Il linguaggio della memoria (AVI-I): il poeta (leucemico) si propone come metafora del dolore e della gioia di vivere. 100 pp. 15mila.
George Alexander
Il libro dei morti (VI-I): la scrittura "sulla" e "come" morte è il tema di questi frammenti drammatico-narrativi. 209 pp. 20mila.

INDIA
Mira Bai
Dedicato allo scuro (VI-I): poesie d'amore che la principessa e misticadel XVI sec. dedica a Krishna. 92 pp. 10mila.
R. Parthasarathy
Passaggio impervio (VI-I): (a cura di André Andraouss Hanna) il poeta ci presenta un suo paesaggio dell'anima indiana coloniale. 72 pp. 15mila

INGHILTERRA
Tom Raworth
Il grande giorno verde (VI-I): i testi poetici del grande poeta inglese sono accompagnati dai disegni originali di Jim Dine. 80 pp. 10mila.
Tom Raworth
Acqua privata (VI-I): due poemetti, due tappe del lungo viaggio attraverso il reale. 73 pp. 10mila.

ITALIA
John Gian
-P- (R in poesia): collage di squarci nell'io e nella cultura. 28 disegni originali dell'autore. 120 pp. 10mila.
Armando Pajalich
Gipsoteca (V): percorsi nei miti di sempre aggiornati alla realtà psicologica e sociale di oggi. 75 pp. 10mila.
Armando Pajalich
Cantari di Penelope & di Gilgamesh (V): Pajalich dà forma e voce alle vicende interiori di Penelope e Gilgamesh. 102 pp. 10mila.
Rita Degli Esposti
In livrea di transizione (V): una voce femminile che non nasconde la sua femminilità e spiritualità. 90 pp. 10mila.
Aldo Vianello
Summa dell'essere verbo (AV): trent'anni di poesia che non fu mai evasione, ma sofferenza del viver quotidiano. 133 pp. 15mila. ESAURITO

Aldo Vianello
Gli echi della mia valle (V): ancora una volta l'autore stupisce il lettore con la forza delle sue liriche più recenti e sofferte. 64 pp. 15mila. ESAURITO.

SCOZIA
C. Sassi-M. Fazzini
Poeti della Scozia contemporanea (AVI-I): la prima ed unica antologia italiana sui poeti scozzesi del Novecento. 205 pp. 20mila.

SUD AFRICA
Athol Fugard
Sizwe Bansi è morto (T): il testo più ricco di Fugard, riconosciuto dalla critica internazionale come un "classico". 64 pp. 10mila.
Athol Fugard
Verso la Mecca (TI-I): Sui drammi del donna e della madre; si legge come un romanzo. 188 pp. 20mila.
Jeremy Cronin
Dentro (VI-I): poesie scritte durante sette anni vissuti in carcere come prigioniero politico dell'apartheid. 160 pp. 15mila.

Douglas Livingstone
Il sonno dei miei leoni (VI-I): il paesaggio africano tra giochi neo-simbolisti e sottili ironie. 135 pp. 15mila.
A. Pajalich-M. Fazzini
Poeti Sudafricani del Novecento (AVI-I): per la prima volta in Italia una panoramica dei maggiori poeti sudafricani. 216 pp. 30mila.

SVIZZERA
Franco Beltrametti
Tutto questo (AV): scelta di poesie degli anni Settanta e Ottanta. 216 pp. 17mila.
Franco Beltrametti
Trattato nanetto (V): "ritratti" ironici ed epigrammatici colti in luoghi del reale e dell'immaginario. 84 pp. 10mila.
Franco Beltrametti
Perché A (P): tentativi di risposte, un gioco "sulla" e "attorno" alla lettera A. 72 pp. 12mila.

USA
James Koller
Fortune (VI-I): testi del poeta californiano famoso per la sua voce sciamanica limpida. 40 pp. 10mila.
Robert Creeley
Multiplazioni (AV&PI-I): racconti, annotazioni, critiche e poesie del maggior poeta americano vivente. 214 pp. 20mila.
Kathy Acker
Vacanze Haitiane (R): romanzo post-punk e post-femminista di una scandalosa minimalista. 200 pp. 20mila.
Cid Corman
Essere continuato (VI-I): poesie di spiritualità intensa e luminosa, concreta come le cose della natura. 125 pp. 15mila.

NIGERIA
Wole Soyinka
Ogun Abibiman (VI-I): il poeta, premio Nobel 1986, recupera la storia e il mito della sua terra e invita gli africani alla rivolta contro l'establishment. 60 pp. 10mila.

VARIA
CITTÀ D'ARTE

AA.VV.
Venezia, itinerari poetici (P&V): testi, immagini e citazioni di 50 autori contemporanei per celebrare e meditare la città d'arte. 141 pp. 15mila.

le COMETE
Maurizio Spagnesi
Poema di un uomo qualunque (V): l'eroina è una prostituta presa a parametro di tutte le vite. 64 pp. 15mila.
Sandro Mattiazzi
Emozioni elementari (V): due emozioni, quella dell'amore sessuale e quella di veder crescere i bimbi. 64 pp. 15mila.

le DONNE
Letizia Lanza
Scritti di donna: saggi "sulla" e "per" la donna. 92 pp. 10mila.
Ann de Vaucher Gravili
L'écriture féminine au Québec. Entretiens avec M.C. Blais, F. Noël, Y. Villemaire: trois portraits de femmes écrivains du Québec. 92 pp. 15mila.

le METEORE
AA.VV.
Nihil Sine Sole. Poesie dal carcere femminile della Giudecca (P&V): poesie e un racconto-fiaba scritti da donne reclusi nel carcere femminile di Venezia. 64 pp. 15mila.

i POLIGLOTTI
Giorgia Pollastri
Ciclo (VI-G): la poetessa si propone in modo diretto e senza difese. 72 pp. 15mila.
Cristiana Moldi-Ravenna
Primo grillo Secondo grillo (V): due grilli parlano e l'autrice ne registra la lingua che poi traduce in italiano. 68 pp. 15mila.

i VENEXIANI
Elio Viani
Per amor a Venexia (V): testi poetici in veneziano di un'autentica voce popolana. 64 pp. 15mila.

SAGGISTICA
Armando Pajalich
Una letteratura africana coloniale (di lingua inglese): il volume offre per la prima volta in Italia la storia completa della letteratura africana. 353 pp. 35mila.
Armando Pajalich
Filiazioni e affiliazioni (nel testo periferico africano): un ponte virtuale tra le suggestioni dell'epos antico e le forme dell'africanità orale e scritta. 360 pp. 40mila.
Letizia Lanza
Ritorno ad Omero: un ponte virtuale tra le suggestioni dell'epos antico e le forme dell'africanità orale e scritta. 132 pp. 20mila.
Letizia Lanza
Il gioco della parola (1987-1995): saggi sull'attualità del mondo classico nella cultura contemporanea. 130 pp. 20mila.

Annalisa Oboe
Fiction, History and Nation in South Africa: (in inglese). 226 pp. 25mila.
AA.VV.
Intrecci e contaminazioni (Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica): epistemologia e letteratura, linguistica, cultura e letteratura post-coloniale (testi in lingua inglese). 519 pp. 60mila.
AA.VV.
Gregory Dowling
A Study of the English Verb (for Italians) (I-I): guida sicura e completa al sistema verbale inglese. Spiegazioni in inglese, esercitazioni bilingue. 250 pp. 25mila.
AA.VV.
Memoria e sogno: quale Canada domani? (Atti del X Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Canadesi): epistemologia e letteratura, linguistica, cultura e letteratura post-coloniale (testi in italiano, inglese e francese). 502 pp. 60mila.

AA.VV.
Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960): 14 importanti critici del nostro tempo presentano un secolo d'arte a Venezia. 320 pp. 115 illustrazioni 40mila.
Ernesto Cuoghi
Medjugorje: valutazioni, vicende, documenti: Cuoghi ci fa "vedere" l'aspetto mistificante. 150 pp. 15mila.
Giovanni Distefano & Giannantonio Paladini
Storia di Venezia 1797-1997: opera in tre volumi sugli ultimi 200 anni di storia veneziana.
1. Dai Dogi agli Imperatori. 272 pp. 50mila.
2. La Dominante dominata. (uscita a settembre 1996)
3. Dalla monarchia alla repubblica. (uscita ad aprile 1997).
Andrea Zanzotto
Europa, melograno di lingue: conferenza-saggio sulla traduzione. 32 pp. ESAURITO.
Luigi Meneghello
Il turbo e il chiaro: conferenza-saggio sulla traduzione. 32 pp. ESAURITO.

MUSICA
Valerio Battaglia & Roberta Frison
La Chitarra: un metodo per suonare e conoscere la chitarra attraverso la storia, i musicisti, la musica. 246 pp. 50mila.

DOCUMENTI
AA.VV.

Carlo della Corte
A fuoco lento: Una vicenda umana raccontata con grandiosa impudicizia. 256 pp. 26mila.

Luigi Giliberto
La donna dei soldati: romanzo di guerra d'amore nella Venezia del 1848. 192 pp. 24mila.

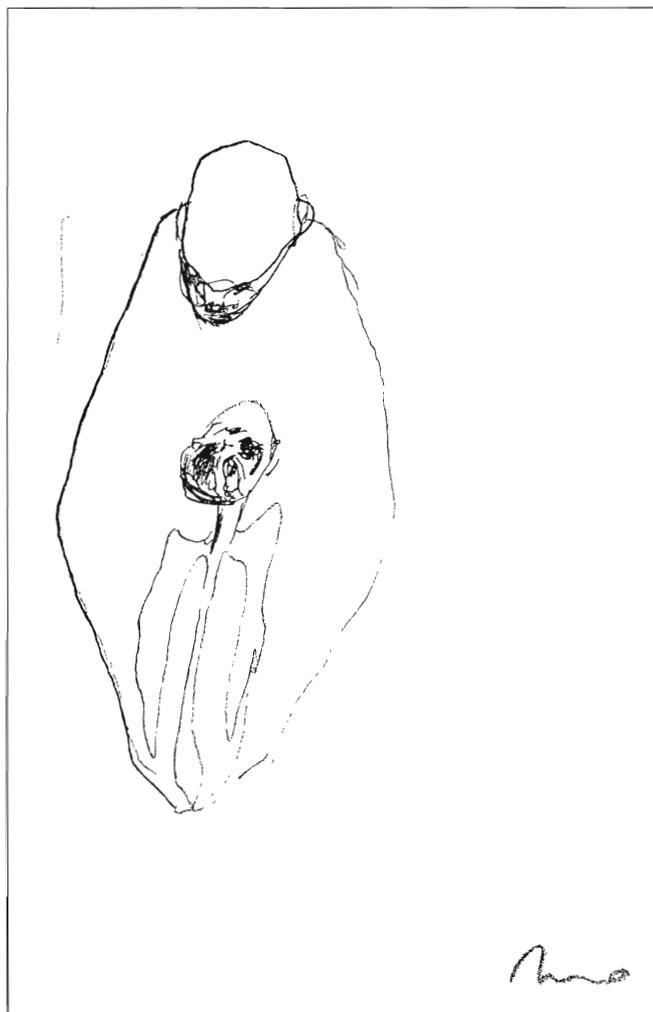
RIVISTE
NEXUS
Mensile di comunicazione, cultura e attualità a Venezia (anno IV).
IL LIDO
Numeri speciali mensili di NEXUS dedicati al Lido di Venezia (anno II).
IL TOLOMEO
Le nuovissime letterature: inediti, recensioni e commenti critici (anno I, n. 1).
RSA - Rivista di Studi Americani, n. 10. *Technology and the American Imagination: an Ongoing Challenge*.

AA.VV.

A cura di Giulio Marra, Anne de Vaucher, Alessandro Gebbia.

Memoria e sogno: quale Canada domani?

(Atti del X Convegno Internazionale dell'Associazione Italiana di Studi Canadesi): epistemologia e letteratura, linguistica, cultura e letteratura postcoloniale (testi in italiano, inglese e francese). 502 pp. 60mila.



Anna

